Die Holztafeldrucke
der Apokalypse.

W. L. Schreiber.

2108

22502853098

ZEITSCHRIFT
FÜR
BÜCHERFREUNDE.

Monatshefte für Bibliophilie und verwandte Interessen.

Herausgegeben von Fedor von Zobeltitz.

1. Jahrgang 1897. ——— **Heft 1: April 1897.**

Zur Einführung.

„Bekannte kommen und gehen; Freunde nicht. Bücher, die wir zu unseren Freunden machen, werden uns nie zum Ekel. Sie nutzen sich durch den Gebrauch nicht ab; sie reproduzieren sich immer wieder von Neuem, wie das Leben; ihr Genuss ist unerschöpflich.“

Ludwig Feuerbach.

In Deutschland hat die Bücherliebhaberei von jeher einen bei Weitem weniger günstigen Nährboden gefunden als in Frankreich und England, in Holland, Amerika und selbst in Italien. Es ist eine beschämende Thatsache, dass in der Heimat Gutenbergs das Interesse für das Buch, wie eine jüngst erschienene statistische Zusammenstellung der grösseren Privatbibliotheken beweist, ein verhältnismässig geringeres ist als in dem weltfernen Canada. Den Kulturhistoriker mag es reizen, einmal den Gründen nachzuspüren, die zu dieser Interesselosigkeit geführt haben. Der Hang zu einer luxuriösen Lebensführung und die Sucht, die eigene Persönlichkeit in ein möglichst vorteilhaftes Licht zu setzen, beeinflussen unser Dasein in hohem Masse und zwar intensiver als dies beispielsweise im benachbarten Frankreich der Fall ist. Dort findet man mitten im geräuschvollen Lärmen des gesellschaftlichen Hin und Her und in der Aufregung des politischen Treibens noch immer Musse, sich dem Reize eines stillen geistigen Genusses zu widmen. In Zeiten, da die Wogen des Lebens am höchsten schlugen und der französische Hof in prunkvolle Äusserlichkeiten versank, sammelte Mazarin seine kostbare Bibliothek, und Männer wie de Thou, der Duc de La Vallière, der leichtsinnige Prinz von Soubise und viele Andere folgten seinen Spuren. So ist es auch noch heute. Die berühmtesten Bibliophilen unserer Zeit tragen französische Namen. Bei uns sind Sammler wie Hagen, Meusebach, Klemm, Heyse, Maltzahn Ausnahmen geblieben. Bei uns beschränkt sich auch das Mäcenatentum der oberen Zehntausend auf die bildende Kunst und die Bühne. Gerade das *übertriebene Gewicht*, das man in unseren Tagen dem Theater beilegt, ist mit ein Hauptgrund für die Vernachlässigung des Buchs. Leute, die sich hundertmal besinnen, ein Zehnmarkstück für ein wertvolles Werk auszugeben, pflegen nicht zu zögern, sich dafür einen Logenplatz zur Première der neuesten französischen Posse zu kaufen. Die Bücherliebhaberei ist freilich eine stille Schwärmerei, die ein eingehendes und zärtliches Versenken erfordert — mit ihr lässt sich schwer prahlen und brüsten. So findet man denn auch — ach, leider nur allzu häufig in den Häusern der vom Glück Bevorzugten inmitten einer glänzenden Ausstellung wertvoller Mobilien, einer Überfülle von Gemälden, Statuen, Gobelins und Bibelots — inmitten all' dieser schimmernden

Pracht nur ein winziges Bücherschränkchen, dessen grünseidener Vorhang schämig die innere Leere verhüllt.

Wir sind uns demgemäss der Schwierigkeiten, mit denen unsere *„Zeitschrift für Bücherfreunde“* zu kämpfen haben wird, sehr wohl bewusst. In Frankreich und England besitzen die Bibliophilen längst ihre eigenen Organe. In Deutschland wäre es eine Unmöglichkeit, ein Blatt zu schaffen, wie die wundervolle „Biblio-Graphica“, die Trübner & Co. in London herausgiebt; es würde sich kaum ein Dutzend Abnehmer dafür finden. Es konnte sich für uns daher von vornherein nicht darum handeln, lediglich für den ziemlich eng begrenzten Kreis der durchbildeten und erfahrenen deutschen Bibliophilen ein besonderes Blatt zu begründen; ein berufsmässiger Bibliothekar oder Antiquar, der sich Jahrzehnte lang mit der Erforschung typographischer und litterarischer Kostbarkeiten beschäftigt, würde ein solches im Übrigen wahrscheinlich auch fachmännischer zu leiten verstehen, als der unterzeichnete Herausgeber, dem seine litterarische Thätigkeit die Erwerbung der notwendigen Spezialkenntnisse an der Hand seiner mit eifriger Passion zusammengetragenen Sammlungen bisher gewissermassen nur nebenbei verstattet hat, dem dafür freilich auch eine langjährige redaktionelle Erfahrung und eine ziemlich intime Kenntnis des bücherfreundlichen Publikums zur Seite stehen. Ein Fachblatt im engeren Sinne wird die *„Zeitschrift für Bücherfreunde“* also nicht sein, obschon auch der Fachmann in ihr Neues und Interessantes in Fülle finden wird. Die Heranziehung auch *weiterer Kreise der gebildeten Welt*, in denen wir *das Interesse für Bücherkunde und Buchwesen* und für die damit verbundenen *graphischen Künste* wecken und fördern möchten, soll das Hauptziel bilden, das wir nicht aus den Augen verlieren wollen.

Gesammelt wird in unsern Tagen genug — bis auf Liebigbilder und Pferdeeisenbahnbillets herab. Sollte es nicht besser sein, statt nutzlose Spielereien zu begünstigen, schon in der heranwachsenden reiferen Jugend den Sinn für die geistigen Schätze der Völker zu wecken, wachsen und reifen zu lassen? — Leider hat sich auch auf dem Gebiete der Bilderbücher und illustrierten Jugendschriften — ein Thema, das wir noch eingehenderer behandeln werden — wenige Ausnahmen abgerechnet, ein so vager Spekulationsgeist breit gemacht, dass er den Zweck dieser Litteratur als bestes Mittel zur Bildung und Erziehung des Geschmacks völlig zerstört hat . . . „Bücher sind immer noch die wohlfeilsten Lehr- und Freudenmeister und der wahre Beistand hinieden für Millionen besserer Menschen“, sagt Weber, der lachende Philosoph. Das ist eine grosse Wahrheit — wollten doch alle Gebildeten zu dieser Erkenntnis kommen! „Lehr- und Freudenmeister“ — denn es giebt nichts Reizvolleres, Schöneres, nichts Anregenderes für den Geist und wahrlich auch nichts Unterhaltenderes, als die Beschäftigung mit den Büchern, die man im Laufe der Jahre mit Liebe und Sorgfalt gesammelt hat, und an denen unser Herz mit einer gewissen liebevollen Zärtlichkeit hängt. Es giebt auch nichts „Wohlfeileres“ als diesen Lehr- und Freudenmeister, der uns immer wieder erneut mit seiner Gunst erfreut, und der uns Genüsse spendet, die nicht vergänglich sind wie die meisten anderen — nein, dauernd und *„unerschöpflich“*. . .

Als wir daran gingen, unsere Idee, eine Zeitschrift für bibliophile Interessen zu schaffen, zur That werden zu lassen, wurde uns hie und da entgegengehalten: wer versteht denn etwas von der Bibliophilie?! — Die Ansicht, dass die Bibliophilie eine „gelehrte“ Wissenschaft sei, ist vielfach verbreitet, aber durchaus irrig; schon die Thatsache, dass die bedeutendsten Bibliophilen *keine* berufsmässigen Gelehrten sind und waren, beweist dies. Die Bibliophilie ist auch nur eine Passion; sie verlangt freilich eine gründlichere Vertiefung in den Gegenstand, als es etwa für das Sammeln von Briefmarken, von Tafelmenus notwendig sein mag, ist dafür aber auch vielseitiger, weil ihr Interessenkreis eine ganze Anzahl verwandter Gebiete umfasst, wie die innere und äussere Buchausstattung, die Autographen, Bücherzeichen, graphischen Künste u. a. Selbstverständlich hat die Gelehrtenwelt, die sich mit der Litteraturgeschichte, der angewandten Bibliographie und der Bibliothekskunde beschäftigt — hat der Forscher von Beruf es leichter, sich in den hundertfältig reizvollen Geheimnissen der Bibliophilie zurecht zu finden; aber die grund-

legenden Kenntnisse kann sich jeder Gebildete erwerben, denn die dazu nötigen Studien fussen eben auf der Passion des Sammlers.

Welch' köstliche Freuden sie gewährt, weiss freilich nur der zu schätzen, der ihr eine gewisse Begeisterung entgegenbringt, den freudigen Enthusiasmus des Sammlers. Sicher werden sich auch mahnende Stimmen *dagegen* erheben, und der alte kunstvoll konstruierte Gegensatz zwischen Bibliophilie und „Bibliomanie" wird von neuem aufgerührt werden. In der That aber existiert ein solcher Gegensatz kaum. Wenn man auch Dibdins Definition des Bibliophilen als eines Büchersammlers, der seine Schätze *nur* ihrem inneren Werte nach beurteilt und zu einem *bestimmten* wissenschaftlichen Zwecke zusammenträgt, gelten lassen will, während der Bibliomane nach dem gleichen Autor weniger auf die Gediegenheit des Inhalts als auf gewisse Äusserlichkeiten sieht und vor allem das Alter und die Seltenheit der Bücher, ihre Schicksale, ihr Material, ihren Kuriositätswert und ihre Einbände berücksichtigt — schliesslich treffen diese „Gegensätze" doch immer zusammen. Und wenn auch zunächst dem Sammeleifer der Bücherliebhaber thatsächlich keine wissenschaftlichen Zwecke zu Grunde liegen — ist nicht unter allen Umständen selbst die laienhaft betriebene bibliomanische Passion zum Mindesten ebensohoch anzuschlagen als die Sammelsucht der Briefmarkenfreunde und ähnlicher Sonderlinge? — Denn *das* ist das Gute an der Bücherliebhaberei: bei ihr führt die Unterhaltung, die sie gewährt, nach und nach auch den Laien zu ernsthafteren Studien und weckt wissenschaftliche Interessen in ihm. . . .

Der Weg, den wir einzuschlagen haben, ist nach dem Gesagten klar vorgezeichnet. Die *„Zeitschrift für Bücherfreunde"* verfolgt keine gelehrten Ziele, wohl aber die wissenschaftlichen und künstlerischen Intentionen, die mit der Bücherliebhaberei endgültig immer verbunden sind. Dass wir uns zu diesem Zwecke die Mitarbeiterschaft einer grossen Zahl fachmännischer Autoritäten sichern mussten, war selbstverständlich. Alle diese Herren haben unser Unternehmen mit Freude — ja, vielfach mit heller Begeisterung begrüsst; alle auch erklärten sich ohne Weiteres damit einverstanden, ihren auf wissenschaftlicher Grundlage ruhenden Beiträgen eine für die grosse gebildete Welt, an die wir uns wenden, allgemein verständliche Fassung geben zu wollen. Die Stimmen gegen die „Popularisierungssucht" wie gegen die Veranschaulichung wissenschaftlichen Stoffes durch Abbildungen scheinen allgemach verstummt zu sein. Wie uns, den Verlegern und dem Herausgeber, so dünkte auch unsern Mitarbeitern der Zweck dieser Blätter: im Lande Gutenbergs das Verständnis für die Bücherkunde in weiteren Kreisen in anregender und interessanter Form zu fördern, als eine schöne, grosse und dankbare Aufgabe. Ob sie sich auch lohnen wird? — Oktave Uzanne, einer der bekanntesten Bibliophilen Frankreichs, schrieb uns: „Je suis assuré qu'en un pays de science et d'érudition tel que l'Allemagne, qui est la première nation du monde pour la consommation des livres et le goût de la lecture, votre revue a toutes les chances de succès"... Hoffen wir, dass diese Stimme von jenseit der Vogesen recht behält! —

Die *„Zeitschrift für Bücherfreunde"* wird allen Gebieten der Bibliophilie und den ihr verwandten Interessenkreisen eingehende Berücksichtigung zuwenden: den typographischen und litterarischen Seltenheiten und Kuriositäten aller Zeiten und Länder, den berühmten, kostbaren und originellen Einbänden, dem Papier und den Wasserzeichen, dem Schrift- und Buchwesen fremder Völker, den handschriftlichen Eintragungen, Autographen, Ex-libris und Druckerzeichen, dem künstlerischen Bücherschmuck, den grossen öffentlichen und privaten Sammlungen, der litterarhistorischen und bibliographischen Forschung, dem Bibliotheks-, Zeitungs- und Plakatwesen, dem Auktionsmarkt und der Antiquariatswelt u. s. w., u. s. w.

Besondere Beachtung wollen wir der Frage der *künstlerischen Buchausstattung moderner Werke* zuwenden. Nach dieser Richtung hin hat in erster Linie die Gegenwart das Wort. Lange, lange hat das Kunstgewerbe ein armseliges Dasein gefristet; auf die herrlichen Leistungen des Mittelalters folgte eine Zeit des Niedergangs und der Versumpfung. Aber in

unseren Tagen beginnt es sich wieder fröhlich zu regen; ein neues Blühen hebt an . . . Es ist nur natürlich, dass das Kunstgewerbe sich auch dem Buchwesen zuwandte. Der wieder erwachende Schönheitssinn konnte der flachen, charakterlosen Eleganz der fabrikmässig hergestellten Einbände keinen Geschmack mehr abgewinnen; noch öder und langweiliger erwies sich der innere Schmuck, und am schrecklichsten mutete der nüchterne Deckel der brochierten Exemplare an, die gewöhnlich beim ersten Aufschneiden auseinander zu fallen pflegten. In jüngster Zeit ist in dieser Beziehung vieles besser geworden. Buchhändler und Buchbinder, graphische und artistische Anstalten, die Schriftgiessereien und die Papierfabriken — die ganze Arbeitswelt, die dem Äusseren des Buchs Prägung giebt, fängt — wenn auch erst langsam und allgemach — an, sich mit künstlerischen Ideen zu befreunden. Der eminente Aufschwung, den die Technik des Illustrationswesens genommen hat, ist ein weiterer Beweis für die sich vollziehende Läuterung des Geschmacks. Über all' das werden wir noch viel zu sagen haben.

Der Deutsche liest gern, aber er kauft keine Bücher. Darüber haben wir bereits gesprochen. Vielleicht ruft die beginnende Verfeinerung des Geschmackes aber auch in dieser Beziehung eine Wandlung hervor. In Hamburg hat der dortige Kunstverein auf Anregung des Professors Lichtwark die Herausgabe einer Liebhaber-Bibliothek begonnen. Das Beispiel verdient regste Nachahmung. Hie und da finden sich auch bereits Verleger, die moderne Werke — wie es in Frankreich längst Sitte ist — in zwei oder mehreren Ausgaben, einer billigen und sogenannten Luxus-Editionen, erscheinen lassen. Die letzteren sind für die „Liebhaber" und zwar vor allem für die reicheren bestimmt. Und gerade diese Reicheren haben die *Pflicht*, die vorwärts schreitende bibliophile Bewegung aus voller Kraft zu unterstützen. Sollen die Tage, da Adel und Bürgertum sich im edelsten Mäcenatentum vereinten, für immer vorüber sein?! —

Noch Etwas sei angefügt. Von interessierter Seite werden wir darauf aufmerksam gemacht, dass wir in unseren Prospekt-Cirkularen die Betonung einer besonderen Berücksichtigung der Sammler von alten Holzschnitten, Kupferstichen u. s. w. verabsäumt hätten. Man hat uns auch vorgeschlagen, den Titel der Zeitschrift zu ändern, weil er den Irrtum hervorrufen könne, wir wollten uns auf das „*Buch*" selbst und ganz allein auf dieses beschränken. An ein solches Missverständnis haben wir allerdings nicht gedacht; wir meinen, der Untertitel „Monatshefte für Bibliophilie *und verwandte Interessen*" sollte es auch ausschliessen. Und zu den „verwandten Interessen" gehört doch wohl in erster Linie Alles, was mit den graphischen Künsten zusammenhängt. . . Wir wollen durchaus nicht engherzig, sondern nach Möglichkeit *vielseitig* sein.

Von dem, was wir wollen, kann das vorliegende erste Heft freilich nur einen knappen und unzureichenden Umriss gewähren. Doch es stellt wenigstens das Programm fest, und wir hoffen, man wird ihm Zustimmung zollen. Aber auch guten Ratschlägen, es anders und besser zu machen, werden wir uns nicht verschliessen. Im Gegenteil — ein möglichst lebhafter Austausch der Meinungen kann der Sache nur dienlich und wird uns daher willkommen sein.

Ein Glückauf dieser *guten Sache!* . .

Berlin, im März 1897.

Redaktion und Verlag.

Die Holztafeldrucke der Apokalypse.

Von

W. L. Schreiber in Potsdam.

Für Wissenschaft und Kunst begann am Ausgange des XIV. Jahrhunderts ein neues Zeitalter. Hatte bis dahin die Verbreitung der Litteratur sich im allgemeinen auf einige wissenschaftliche Werke für den Kreis der Gelehrten, auf die asketische Litteratur für den Klerus und auf die für die Schule notwendigen Lehrbücher beschränkt, so entstand nun auch in dem wohlhabenden Bürgerstande das Bedürfnis nach geistiger Nahrung. Erwachsene suchten vielfach die Schulen auf, um das in der Jugend Versäumte nachzuholen, und mit der wachsenden Zahl der des Lesens kundigen Leute stieg die Nachfrage nach Büchern. Geistliche, Lehrer und Schreiber erwarben sich durch Abschreiben von Büchern einen hübschen Nebenverdienst; ja, im zweiten Viertel des XV. Jahrhunderts entstanden sogar Schreibwerkstätten, die nicht nur auf Bestellung arbeiteten, sondern Heldengedichte, Erzählungen, Rechtsbücher, Andachtsbücher, Kalender, Legenden, Chroniken, populär-medizinische Werke und ähnliche Volksbücher auf Vorrat anfertigten.

Hatte das Bild auch nicht mehr die Bedeutung wie in den vorhergehenden Jahrhunderten, in denen ein des Lesens unkundiger Richter aus der Zahl der Sonnen, Monde und Sterne, die der bildlichen Darstellung eines Verbrechens im Gesetzbuche beigefügt waren, entnehmen konnte, wie viele Jahre, Monate und Tage der Schuldige im Gefängnis zu büssen habe, so erfreuten sich Bücher-Illustrationen doch einer grossen Beliebtheit, und in den Schreibwerkstätten fanden daher neben den Abschreibern auch Zeichner Beschäftigung.

Die Herstellung eines Buches pflegte in der Weise zu erfolgen, dass der Schreiber den Text kopierte und an jenen Stellen, wo ein Bild hingehörte, einen freien Raum liess, in den dann später der Maler die Zeichnung in Umrissen mit der Feder entwarf und mit dem Pinsel bunt ausmalte. Dadurch aber waren die Schreiber von den Malern abhängig; ja, oft genug fanden sie überhaupt keinen Zeichner und mussten dann die Handschrift ohne Bilder, aber mit den dafür leer gebliebenen Plätzen verkaufen. Um sich von diesem Zwange zu befreien, kamen einzelne der Bücherfabrikanten etwa in der Zeit zwischen 1440—1450 auf den Gedanken, die Handzeichnungen durch Holzschnitte zu ersetzen. Sie liessen sich zunächst von dem Holzschneider die Bilder auf besonderes Papier drucken und ausmalen, und klebten sie nach Bedarf an den betreffenden Stellen in den Text ein; später aber gaben sie die leeren Papierbogen direkt an den Holzschneider, liessen von diesem an bezeichneten Plätzen die Bilder abdrucken und richteten sich dann mit ihrem Text nach Massgabe der Illustrationen ein. Gelang es ihnen auf diese Weise, sich von den Malern unabhängig zu machen, so erwuchs ihnen nun durch die Holzschneider eine unerwartete Konkurrenz.

Die Bearbeitung von Holzplatten geht in das graue Altertum zurück, aber auch der Formschnitt, d. h. die Herstellung von Holztafeln, welche für den Bild-Abdruck bestimmt sind, war bereits im VI. Jahrhundert unserer Zeitrechnung bekannt. In den Gräbern von Achmim hat man Reste von Leinen- und Seidenstoffen gefunden, die mit Verzierungen in bunten Farben bedruckt sind. Dieser Zeugdruck, in welchem wir den Vorläufer unseres heutigen Holzschnittes erkennen müssen, fand etwa im XI. oder XII. Jahrhundert aus dem Orient in Europa Eingang, und gegen Ende des XIV. Jahrhunderts gab es in Italien, Frankreich, Spanien und am Rhein Werkstätten, in denen bedruckte Zeugstoffe für Gewänder und Tapeten in Massen hergestellt wurden.

Um die nämliche Zeit scheint auch der Übergang vom Zeugdruck zum Papier- beziehungsweise Pergamentdruck stattgefunden zu haben. Zwei Veranlassungen zu demselben sind denkbar. Einmal war in jener Zeit (etwa 1380) eine fast unglaubliche Spielwut ausgebrochen, so dass das Kartenspielen allenthalben verboten wurde, und es ist daher anzunehmen, dass damals spekulative Köpfe auf den Gedanken kamen, die Spielkarten, welche vordem mit der Hand gezeichnet wurden, durch Holztafeldruck zu vervielfältigen. Andererseits aber hatte sich

auch der christlichen Welt eine starke religiöse Schwärmerei bemächtigt, die namentlich in Wallfahrten ihren Ausdruck fand; und die Unmöglichkeit, an die zahllosen Schaaren, welche nach einem berühmten Gnadenorte pilgerten, bleierne Medaillen als Erinnerungszeichen zu verteilen, wie es ehedem üblich gewesen war, mochte die Veranlassung bieten, statt derselben Holzschnitte mit dem Bilde des am Wallfahrtsort verehrten Heiligen, die sich ja schnell in Massen herstellen liessen, auszuteilen.

Unter den Volks- und Andachtsbüchern des XV. Jahrhunderts befand sich eine beträchtliche Anzahl solcher, bei denen der knappe Text im Verhältnis zu den Bildern kaum in Betracht kam. Als daher die Holzschneider von den gewerbsmässigen Schreibern zur Anfertigung von Bücher-Illustrationen herangezogen wurden, lag für sie der Gedanke nahe, sich nicht auf die Anfertigung der Bilder zu beschränken, sondern auch den kurzen Text in Holz zu schneiden. Auf diese Weise entstanden jene Holztafel-Druckwerke, die wir Blockbücher (nach dem englischen Ausdruck „Blockbooks“) zu nennen pflegen, und deren erstes gegen 1460, das letzte zwischen 1510—1520 entstanden ist. Die eigentliche Blütezeit derselben fällt jedoch in den Zeitraum etwa zwischen 1465 bis 1480.

Das Erscheinen der Blockbücher führte aber auch gleichzeitig zu einer Verbesserung des Druckverfahrens. Die Holztafeln werden nämlich in der Weise bearbeitet, dass man die eigentliche Zeichnung erhaben stehen lässt, so dass sie auf dem Abdruck schwarz erscheint, hingegen alles übrige fortschneidet, damit das Papier dort nicht berührt wird und weiss bleibt. Das ursprüngliche Druckverfahren bestand nun darin, dass man die Oberfläche der bearbeiteten Holzplatte mit einer aus Russ und Leimwasser bereiteten Druckerschwärze benetzte und sie dann in derselben Weise, wie wir uns des Petschafts bedienen, auf den Stoff oder das Papier abdruckte. Dieses primitive Verfahren genügte nun wohl zur Herstellung eines einfachen Bildes, aber Text liess sich auf diese Weise nur ziemlich unleserlich wiedergeben. Deshalb bürgerte sich ein dem typographischen Pressendruck ähnliches Verfahren ein. Die Holztafel wurde auf einen Tisch gelegt, mit der bearbeiteten und geschwärzten Seite nach oben. Dann deckte man das Papierblatt darüber und drückte auf dessen Rückseite von oben mit einer Platte oder einem Falzbein. Der so entstandene Abdruck wurde deutlicher, aber die Umrisse der Zeichnung pressten sich jetzt so scharf in das Papier ein, dass die Rückseite nicht mehr zur Aufnahme eines zweiten Bildes benutzt werden konnte, und deshalb wechseln bei den Blockbüchern die bedruckten Seiten mit den leeren ab. Erst als sich die Holzschneider der Buchdrucker-Presse zu bedienen begannen, hörte dieser Übelstand auf, und Vorder- und Rückseiten konnten gleichmässig bedruckt werden.

Wir dürfen jedoch die Kunstfertigkeit der damaligen Formschneider nicht zu hoch anschlagen. Wohl mögen sich unter ihnen einige Maler befunden haben, die Zeichnungen selbständig zu entwerfen vermochten; im allgemeinen besassen sie aber nur eine mehr oder minder grosse Fertigkeit im Schneiden der auf die Holzplatte übertragenen Zeichnung und kopierten die ihnen vorliegende Bilderhandschrift oder auch die xylographische Reproduktion eines Kollegen so sklavisch genau, dass es mitunter dem geübtesten Auge schwer fällt, die eine Ausgabe von der anderen zu unterscheiden, wenn beide neben einander liegen. Gerade letzteres ist aber bei der Seltenheit und der Kostbarkeit der Blockbücher äusserst schwierig, und ich verdanke es nur der nicht hoch genug zu veranschlagenden Bereitwilligkeit der in Betracht kommenden deutschen, österreichischen und schweizer Bibliotheken und Museen, die auf meine Bitte vor zwei Jahren ihre Exemplare gleichzeitig nach Berlin sandten, dass ich bei der Feststellung der verschiedenen Ausgaben einen bedeutenden Schritt vorwärts gekommen bin; doch sind meinen Forschungen über die im Auslande zerstreuten Exemplare noch nicht abgeschlossen. Das Endergebnis meiner Untersuchungen wird aber nicht nur für den Spezialisten von Wichtigkeit sein, sondern auch in Bezug auf die Preisschätzung der einzelnen Ausgaben einen Umschwung herbeiführen. Bisher begnügte man sich im allgemeinen, wenn ein Blockbuch in den Handel kam, einen ziemlich willkürlichen Preis zwischen 9000—16000 M. zu fordern, d. h. etwa 200—350 M. für jedes einzelne Blatt desselben, doch werden Exemplare, denen eine grössere Anzahl von Seiten

fehlt, wesentlich geringer geschätzt. Für den thatsächlichen Wert ist es aber natürlich von grosser Bedeutung, ob es sich um die Originalausgabe oder um die so und so vielste Copie handelt, oder ob nur ein einziges Exemplar der betreffenden Ausgabe erhalten ist oder ein Dutzend.

Von einzelnen Blockbüchern sind zahlreiche Ausgaben vorhanden, von anderen hingegen besitzen wir nur noch ein einziges Exemplar oder gar nur ein Bruchstück, und wir können deshalb mit Sicherheit annehmen, dass noch manches Blockbuch existiert hat, aber vollständig verschwunden ist. Bisher habe ich 33 Werke in 100 verschiedenen Ausgaben nachweisen können. Zumeist sind es religiöse Schriften: einzelne Teile der Bibel, das Leben und Leiden Christi, die Hauptstücke der christlichen Lehre, Gebetbücher und Erbauungsschriften, Werke zu Ehren der Jungfrau Maria und Legenden der Heiligen, sowie Todesbetrachtungen und Totentänze. Aber auch profane Schriften sind vorhanden, nämlich Planetenbücher, Kalender, die Lehre der Chiromantie, die Fabel vom kranken Löwen und ein Buch über die Ringerkunst.

Es ist unmöglich, hier alle diese Werke eingehend zu würdigen; wir müssen uns daher auf eine kurze Charakteristik der hauptsächlichsten beschränken.

Die grösste Verbreitung hat die *„Ars moriendi“* (Kunst, gut zu sterben) gefunden, denn es sind 17 verschiedene Ausgaben derselben auf uns gelangt. Sie enthält elf Bilder, deren Mittelpunkt jedesmal das Bett eines Sterbenden bildet. Auf fünf derselben sehen wir den Teufel mit seinen Gehilfen bestrebt, die Seele des im Todeskampf Befindlichen an sich zu locken, während Engel auf den anderen fünf Darstellungen dem Scheidenden Trost bringen; auf dem Schlussbild ist der Sieg der Religion dargestellt, und ein Engel nimmt die dem Leben entfliehende Seele in Empfang. Dass zu jener Zeit, wo furchtbare Seuchen wüteten und niemand wissen konnte, wie nahe ihm seine letzte Stunde war, ein solches Werk ungewöhnliche Verbreitung finden musste, liegt auf der Hand.

Von der *„Biblia pauperum“* (Armenbibel) sind uns 11 Ausgaben erhalten. Dieses Werk enthält auf 40 Blättern die Lebens- und Leidensgeschichte Christi und zwar in der Weise dass das Mittelbild immer eine Scene aus dem neuen Testament illustriert, die beiden Seitenbilder hingegen solche Darstellungen aus dem alten Testament enthalten, welche die damalige Theologie als „Vorläufer“ der betreffenden Scene betrachtete (z. B. die Verspottung Christi zwischen der Verspottung Noas durch seinen Sohn und der Verspottung des Propheten Elisa durch die Knaben). Oben und unten sind Prophetenbilder mit Aussprüchen, die ebenfalls in Bezug auf das Mittelbild gedeutet wurden. Der Geistliche (denn unter dem Worte „Arme“ ist der niedere Klerus zu verstehen) brauchte also nur das für den betreffenden Festtag bestimmte Blatt aufzuschlagen und hatte sofort das nötige Material für seine Predigt zur Hand.

Ein ähnliches Werk ist die *„Ars memorandi“*, die den jungen Theologen ein mnemotechnisches Hilfsmittel bot, sich den Hauptinhalt sämtlicher Kapitel der vier Evangelien einzuprägen. In der Mitte jedes Blattes ist das Symbol des betreffenden Evangelisten, also Engel, Löwe, Stier oder Adler, zu sehen, und auf dessen Haupt, Flügeln, Füssen, Brust u. s. w. sind kleine Bilder mit den Kapitel-Ziffern angebracht. Das erste Blatt zum Matthäus-Evangelium zeigt uns daher den Engel, über dessen Haupt das Christkind und ein Engel mit der Zahl 1 schweben, als Erinnerung an das erste Kapitel, in welchem von der Geburt Christi und dem Engel, der Joseph im Traum erscheint, berichtet wird. Die drei Kronen auf der Brust mit der Ziffer 2 vergegenwärtigen die heiligen drei Könige aus dem zweiten Kapitel; der Taufstein auf dem Leib mit der Zahl 3 bedeutet Christi Taufe; der Teufel mit den Steinen und der Zahl 4 bei den Füssen erinnert an Christi Versuchung; das Buch mit acht Lichtern und der Zahl 5 in der rechten Hand des Engels weisen auf die Bergpredigt mit den acht Seligpreisungen und der Allegorie vom Licht der Welt, während das Brod in seiner Linken mit zwei Vögeln und der Zahl 6 die Vögel bedeutet, die nicht säen und nicht ernten und doch genährt werden. Auf diese Weise repräsentieren 15 Bilder den Hauptinhalt sämtlicher Evangelien.

Von allen Blockbüchern das interessanteste ist aber zweifellos die *Apokalypse*. Abgesehen davon, dass die in ihr enthaltenen Visionen über das Ende der Welt in jenen Tagen, wo

der Tod Jedem vor Augen stand, besonderen Eindruck auf das Volk machen mussten, und dass der mystische Text für die damalige theologische Geistesrichtung einen ganz besonderen Reiz hatte, gewährte der Inhalt des Buches auch dem Maler eine viel grössere Schaffensfreiheit als irgend eines der vorgenannten Werke.

Historia S. Ioannis Evangelistae.
Unterer linker Teil von Blatt 46a: Johannes wird am Tempeleingang von einer freudig erregten Menge empfangen.

Während bei der *Ars moriendi* und der *Ars memorandi* stets das Blatt des Sterbenden oder die symbolische Figur des Evangelisten als Mittelpunkt wiederkehren, und bei der Armenbibel jedes Blatt in derselben Anordnung und dem gleichen Rahmen erscheint, stellt die Offenbarung Johannis an den Künstler die Anforderung, den Untergang dieser Welt zu schildern und auf den Trümmern derselben eine neue entstehen zu lassen. Engel und Teufel, wundersame Tiere mit dämonischen Kräften, phantastische Reitergestalten und blasende Winde, Elend der Menschheit und Freuden des Himmels, gewaltige Städte und rauchende Trümmerhaufen, gläubige Christenheere und zuchtlose Heidenschaaren, wilde Felsenscenerie und tiefe Gewässer bieten dem Maler Gelegenheit, seine volle Kraft zu entfalten.

Einzelne Scenen der Apokalypse, namentlich die vierundzwanzig Alten und die zum jüngsten Gericht blasenden Engel, sind schon im V. oder VI. Jahrhundert zum Gegenstande künstlerischer Darstellung gemacht worden, und seit dem VIII. Jahrhundert etwa gab es bereits apokalyptische Bildercyklen. Auch illustrierte Handschriften der Offenbarung sind seit jener Zeit in mehreren Ländern Europas, namentlich in Italien und Spanien, verbreitet gewesen, und schon damals bürgerten sich gewisse künstlerische Auffassungen ein, die von allen Miniatoren mehr oder weniger getreu beibehalten wurden. Eine ganz besondere Vorliebe für die Apokalypse bildete sich aber seit dem XII. Jahrhundert aus, und neben den zahlreichen Bilder-Handschriften und Fresko-, Mosaik- und Glasgemälden fertigte man sogar Stickereien apokalyptischer Scenen auf Teppichen, wie das *„inventoire des joyaulx d'or et d'argent etc. appartenant à MS. le duc de Bourgoingne"* beweist, wo unter dem 12. Juli 1420 *„huit tapiz de haulte lice, de file d'Arras, ouvrez de l'Apocalipse"* aufgeführt sind.

Im XIII. Jahrhundert, und zwar wohl in Frankreich, entstand dann die Apokalypse in jener Auffassung, wie sie uns in den xylographischen Ausgaben vor Augen tritt. Sie ist nicht mehr ein rein biblisches Buch, sondern durch Verschmelzung mit zwei anderen volkstümlichen Werken, nämlich der Legende des hl. Johannes und der Geschichte des Antichrists zu einem *Volksbuch* geworden, und es ist nicht undenkbar, dass sie in dieser Form, wie so manche andere biblische oder legendarische Erzählung, auch als Schauspiel auf der damals noch völlig unter geistlicher Leitung stehenden Bühne aufgeführt wurde.

Die sechs uns erhaltenen xylographischen

Ausgaben der Apokalypse zerfallen in drei Gruppen, nämlich in eine niederländische und zwei deutsche. Die drei niederländischen Ausgaben enthalten dieselben Bilder mit nur geringen, durch die Bequemlichkeit oder minder grosse Geschicklichkeit der Holzschneider verursachten Abweichungen; doch sind die beiden

Da der Text in sämtlichen Ausgaben (von den veränderten Abbreviaturen abgesehen) der gleiche ist, so ergiebt sich, dass alle drei Gruppen auf nur eine gemeinsame Quelle, d. h. eine anscheinend im XIV. Jahrhundert angefertigte Bilderhandschrift, zurückzuführen sind. Während aber die Schreiber den Wortlaut immer

Historia S. Ioannis Evangelistae.
Unterer rechter Teil von Blatt 46a: Johannes ruft die Drusiana, eine getaufte Christin, wieder in's Leben.

letzten Ausgaben um zwei Blätter vermehrt, welche vier Scenen aus dem Aufenthalt des hl. Johannes in Rom und aus dessen Verbannung durch Kaiser Domitian enthalten. Von den beiden deutschen Gruppen ist die eine meines Erachtens am rechten Rheinufer, etwa zwischen Neckar und Wupper, die andere zweifellos im südlichen Deutschland entstanden, und nach letzterer ist die sechste Ausgabe mit nur unwesentlichen Abänderungen kopiert worden.

wieder getreu kopieren mussten, sodass er in der ursprünglichen Fassung erhalten blieb, kamen bei den Illustratoren ihre mehr oder minder grosse Handfertigkeit, die im Laufe der Zeit vor sich gehende Veränderung der Kostüme und Sitten, sowie die Entwickelung des künstlerischen Geschmacks zum Ausdruck, sodass der gemeinsame Ursprung zwar deutlich erkennbar ist, aber doch wesentlich veränderte Bilder entstanden.

Da nun die Holzschneider lediglich vorhandene Bilderhandschriften kopierten, so ist aus dem Stile an sich die chronologische Reihenfolge der xylographischen Ausgaben nicht festzustellen, sondern wir müssen uns mit der Vermutung begnügen, dass die erste niederländische, die mittelrheinische und die erste süddeutsche Ausgabe ziemlich gleichzeitig und zwar gegen 1465 entstanden sind, während die drei übrigen Ausgaben einer etwas späteren Zeit angehören.

Hiermit steht jedoch die Seltenheit der Ausgaben keineswegs im Einklang. Die mittelrheinische und die erste süddeutsche sind die häufigsten: von der ersteren sind gegen 20, von der anderen etwa 16 Exemplare vorhanden; dann folgen die zweite niederländische mit etwa 9, die dritte niederländische mit 6, die zweite süddeutsche mit 3 und endlich die erste niederländische mit nur einem Exemplar. Bemerken muss ich hierbei jedoch, dass ich das letztere infolge des vor einigen Jahren eingetretenen Besitzwechsels bisher nicht habe besichtigen können. Die Erfahrung, die ich bei anderen Blockbüchern gemacht habe, und die sich im übrigen bei der Apokalypse bestätigt, dass nämlich die Originalausgaben grössere Verbreitung als ihre Kopien gefunden haben und uns daher in mehr Exemplaren erhalten sind als letztere, lässt mich Bedenken hegen, ob die in Rede stehende Ausgabe auch wirklich, wie dies bisher stets behauptet wurde, die früheste der niederländischen Gruppe sei.

Mit Ausnahme der beiden niederländischen Ausgaben, die, wie erwähnt, um zwei Blätter vermehrt wurden, enthalten sämtliche Ausgaben 48 Blätter, die jedoch bis auf 5 nochmals geteilt sind, so dass insgesamt 91 Scenen uns vor Augen geführt werden.

Die beiden ersten Blätter illustrieren das Leben des Evangelisten Johannes: wir sehen ihn als Prediger, er tauft dann eine zum Christentum übergetretene Heidin, wird deshalb vor den Präfekten gebracht und schliesslich nach Rom als Gefangener geschickt. Das dritte Blatt führt uns die Verse 11—17 des ersten Kapitels der Apokalypse vor Augen, nämlich die Erscheinung des verklärten Menschensohnes mit den sieben goldenen Leuchtern und den sieben Gemeinden; das vierte illustriert die Offenbarung der Majestät Gottes mit den vier Tieren und den vierundzwanzig Ältesten aus dem vierten Kapitel, und das fünfte das Lamm mit dem versiegelten Buch aus dem fünften Kapitel. Drei geteilte Blätter sind dann dem sechsten Kapitel gewidmet: wir sehen die Reiter auf dem weissen, dem roten, dem schwarzen und dem fahlen Pferde, die Seelen unter dem Altar mit der Verteilung der weissen Kleider und das Erdbeben mit den vom Himmel fallenden Sternen; das folgende Blatt ist für das siebente Kapitel bestimmt und zeigt oben die Engel mit den Winden, unten die lobsingenden Ältesten, Engel und Märtyrer. Auf das achte Kapitel sind zwei und ein halbes Blatt verwendet, und zwar sind die Verteilung der Posaunen, der Engel mit dem Räucherbecken und das Blasen der vier ersten Posaunen dargestellt. Aus dem neunten Kapitel sind drei Scenen illustriert: das Blasen der fünften Posaune, der Engel des Abgrundes mit den Rossen ähnlichen Heuschrecken, sowie die vier Engel des Euphrats, während die Tötung des dritten Teils der Menschheit und das Verbot des Niederschreibens aus dem zehnten Kapitel das nächste Blatt füllen.

Das fünfzehnte Blatt bringt aus dem elften Kapitel die Scenen, wie Johannes das Rohr empfängt, und das Erscheinen der beiden Zeugen, und an das letztere schliessen sich auf den beiden nächsten Blättern vier Darstellungen an, die nicht der Apokalypse, sondern der Geschichte des Antichrists entlehnt sind. Wir sehen die Hinrichtung der beiden in der Bibel nicht genannten Zeugen, unter welchen die Legende aber Henoch und Elias verstand, ferner die Anbetung des Antichrists, die Verteilung von Geschenken an die Anhänger desselben und endlich dessen Sturz durch Gottes Macht, worauf der Bibeltext an der unterbrochenen Stelle wieder aufgenommen und das elfte Kapitel mit dem Ertönen der siebenten Posaune und der Öffnung des Tempels Gottes zu Ende geführt wird.

Sieben Scenen sind aus dem zwölften Kapitel geschildert, nämlich das Weib mit der Sonne und der siebenköpfige Drache, der Kampf zwischen Michael und dem Drachen, die Ausrufung des Reiches Gottes, die Niederlage des Drachens, die Verteilung der Flügel an das Weib, die Verfolgung desselben durch den Drachen und der Kampf zwischen den Gläubigen und dem Drachen. Auf das dreizehnte

Kapitel sind sogar acht Bilder verwendet, und zwar sehen wir das Aufsteigen des siebenköpfigen, leopardartigen Tieres aus dem Meere, wie es die Kraft von dem Drachen erhält, die Anbetung des Drachens, die Anbetung des siebenköpfigen Tieres, dessen Sieg über die Gläubigen, das Erscheinen des Tieres mit den Hörnern, das Götzenbild des siebenköpfigen Tieres und die Verteilung des Zeichens an die Götzenanbeter. Dem vierzehnten Kapitel sind wiederum sieben Illustrationen gewidmet; sie stellen das Lamm mit den Ältesten, den das Evangelium verkündenden Engel, den Fall Babylons, den Zorn Gottes über die Bilder-Anbeter, die Seligkeit der Toten, den Menschensohn mit der Sichel und das Keltern der Reben dar, während auf das fünfzehnte nur drei Bilder, nämlich die sieben Engel mit den Plagen, die Gläubigen mit den Harfen und die Verteilung der Schalen des Zornes, verwendet sind.

Fünf Halb- und zwei Vollbilder, welche das Ausgiessen der sieben Zornesschalen durch die Engel und die damit für die Menschheit verbundenen Strafen darstellen, illustrieren das sechzehnte Kapitel. Den beiden folgenden Kapiteln werden nur je zwei Darstellungen gewidmet; sie führen uns das babylonische Weib an den Gewässern und auf dem leopardartigen Tiere vor Augen, ferner sehen wir das zerstörte Babylon und den Engel mit dem Mühlstein. Auf das neunzehnte Kapitel sind hingegen wieder sieben Halbbilder verwendet, nämlich das babylonische Weib im ewigen Rauch, das Hochzeitsmahl des Lammes, der die Anbetung verwehrende Engel, der Wahrhaftige auf dem weissen Pferde, die das Fleisch der Könige fressenden Vögel, der Kampf zwischen den Helden des Glaubens und den Anhängern des leopardartigen Tieres, sowie der Sturz des letzteren und des falschen Propheten in den feurigen Pfuhl. Ebenso sind dem zwanzigsten Kapitel fünf Illustrationen zugestanden, und zwar ist zunächst die Ankettung des Drachens und sein Verschliessen in den Abgrund dargestellt, dann deutet ein grosses Bett verschämt die Unzucht Babylons an, ferner sehen wir die Belagerung der heiligen Stadt, sodann Teufel, Tier und den falschen Propheten im feurigen Pfuhl und endlich die Auferstehung der Toten.

Aus dem einundzwanzigsten Kapitel sind die Erbauung des neuen Jerusalems und die Erscheinung des Engels dargestellt, und drei Bilder, nämlich der lebendige Strom bei dem neuen Jerusalem, der die Anbetung ablehnende Engel und Johannes vor dem Gekreuzigten, erläutern das zweiundzwanzigste und letzte Kapitel der Apokalypse. Hieran schliessen sich noch fünf Scenen aus der Legende des Johannes, nämlich wie er die Drusiana wieder zum Leben erweckt, wie er Steine in Edelsteine und Stöcke in Goldrollen verwandelt, wie auf sein Gebet der Tempel der Diana zusammenstürzt, wie er zum Tode durch den Giftbecher verurteilt wird und endlich sein Tod.

Wie die Künstler ihrer Aufgabe gerecht zu werden suchten, ergiebt sich aus dem beigegebenen colorierten Facsimile, welches uns das sechzehnte Blatt des Werkes vor Augen führt. Es ist dies, wie oben erwähnt, das Blatt, das den Übergang von der Apokalypse zu der Geschichte des Antichrists vermittelt. Die beiden Inschriften der oberen Darstellung sind fast wörtlich der Apokalypse entnommen. Das linke Band enthält aus dem 8. und 9. Verse des 11. Kapitels die Worte „*Et iacebunt corpora eorum in plateis et non sinent poni in monumentis*“ (Und ihre Leichname werden auf der Gasse liegen, und sie werden dieselben nicht lassen in Gräber legen), und das rechte giebt den 7. Vers wieder „*Cum finierint enoch et helias testimonium suum bestia que ascendit de abisso faciet contra eos bellum et vincet illos et occidet eos*“ (Wenn Henoch und Elias ihr Zeugnis geendet haben, so wird das Tier, das aus dem Abgrunde aufsteigt, mit ihnen einen Streit halten und wird sie überwinden und wird sie töten). Während also in den Text nur die Worte „*enoch et helias*“ interpolirt sind, hat sich der Maler eine weitergehende Freiheit gestattet und statt des aus dem Abgrunde steigenden Tieres den Antichrist, der durch seine Henker die beiden Zeugen hinrichten lässt, dargestellt. — Das untere Bild hingegen gehört völlig der Geschichte des Antichrists an. Der Inschrift „*Hic facit antichristus miracula sua et credentes in ipsum honorat et non credentes variis interficit penis*“ (Hier verrichtet der Antichrist seine Wunder und ehrt die an ihn Glaubenden, während er die Nichtgläubigen durch verschiedene Strafen umbringt) entsprechend, sehen wir links die Hinrichtung von Christen und in der Mitte zwei den Antichrist

anbetende Leute, dagegen erinnern uns die beiden rechts stehenden Bäume an den 4. Vers des 11. Kapitels der Apokalypse „Diese sind die zwei Ölbäume und zwei Fackeln".

Die hier gegebene Beschreibung des Blattes passt auf sämtliche sechs Ausgaben. Wollen wir die einzelnen Gruppen von einander unterscheiden, so würden folgende nähere Angaben nötig sein. Bei der niederländischen Gruppe trägt auf der oberen Darstellung der dem Antichrist zunächst stehende Henker nur ein Schwert, bei der mittelrheinischen (der abgebildeten) hält derselbe jedoch ein Schwert in jeder Hand; bei der süddeutschen ist das gleiche der Fall, während aber bei der vorigen die Augen der Hingerichteten nicht verbunden sind, sind sie auf letzterer durch eine Binde verhüllt. Um jedoch die einzelnen Ausgaben der verschiedenen Gruppen unterscheiden zu können, bedarf es noch folgenden Zusatzes: Die erste niederländische Ausgabe hat keine Signaturen (darunter versteht man die Bezeichnung der Blätter durch die einzelnen Buchstaben des Alphabets, während heute die Bezeichnung der Seiten durch fortlaufende Zahlen üblich ist), das vorliegende Blatt trägt in der zweiten Ausgabe die Signatur ij, in der dritten Ausgabe die Signatur i. Bei der mittelrheinischen und der ersten süddeutschen Ausgabe trägt das gegenüberstehende Blatt die Signatur ij; bei der zweiten süddeutschen Ausgabe ist auf dem vorliegenden Blatt die Signatur a.

Das beigefügte Kunstblatt ist, wie gesagt, nach der mittelrheinischen Ausgabe reproduciert und zwar nach einem Exemplar, das sich in der Freiherrlich von Lipperheide'schen Bibliothek in Berlin befindet, deren im Erscheinen begriffenen Katalog auch die beiden andern Illustrationen mit Erlaubnis des Herrn Besitzers entnommen sind. Das genannte Exemplar hat nicht nur den Vorzug vollständig zu sein, sondern auch der ersten Auflage anzugehören. In der ursprünglichen Bilderhandschrift muss nämlich dem Illustrator das Versehen untergelaufen sein, das im 5. Verse des 6. Kapitels der Apokalypse erwähnte Pferd als ein weisses zu bezeichnen, während es schwarz sein muss. Dieser Irrtum ist in die Blockbuch-Ausgaben übergegangen, und die niederländischen haben sämtlich die Inschrift *„equus pallidus ypocrisis est."* Bei der mittelrheinischen Ausgabe war der Fehler wohl gleich nach der Fertigstellung des Holzschnittes entdeckt und das falsche Wort aus der Platte entfernt worden, so dass die Inschrift nunmehr *„equus — ypocrisis est"* lautet. In dieser Form finden wir dieselbe ausser in dem Lipperheide'schen nur noch in wenigen Exemplaren, denn sehr bald wurde auch der Rest der verstümmelten Inschrift aus der Holztafel entfernt, so dass die meisten Exemplare an jener Stelle überhaupt keinen Text, sondern nur eine leere Fläche haben. Die beiden süddeutschen Ausgaben zeigen hingegen in allen uns erhaltenen Exemplaren die unvollständige Lesart *„equus ypocrisis est."* — Hierbei mag auch erwähnt werden, dass die Reihenfolge der Blätter in den verschiedenen Ausgaben nicht übereinstimmt, was dadurch zu erklären ist, dass man bis weit in das XV. Jahrhundert hinein die einzelnen Seiten eines Buches noch nicht mit Signaturen zu bezeichnen pflegte, so dass bei dem Einbinden der Bilderhandschriften sehr leicht Irrtümer unterlaufen konnten, die sich dann unentdeckt auf die Blockbücher übertrugen. In dieser Beziehung sind die deutschen Ausgaben wesentlich richtiger als die niederländischen.

Sämtliche sehs Ausgaben zeigen die primitive Stufe des Holzschnittes, die sich gleich der ursprünglichen Federzeichnung auf die Wiedergabe der Konturen beschränkt, eine weitere Modellierung, wie sie sich durch Schraffierung erreichen lässt, aber noch nicht kennt, sondern auf das Kolorieren mit bunten Farben rechnet. Diese hat denn auch bei fast allen Exemplaren der verschiedenen deutschen Ausgaben stattgefunden; bei den niederländischen Exemplaren ist dies jedoch weniger der Fall, da die dortige Kunst die Konturen schärfer als die deutsche wiederzugeben vermochte und daher eher auf die Bemalung Verzicht leisten konnte.

Dass die Blockbuchausgaben der Apokalypse nicht nur von der Geistlichkeit, sondern auch von Laien gern gekauft wurden, beweisen uns mehrere Exemplare, denen eine handschriftliche Übersetzung in deutscher Sprache beigefügt ist.

Eine wesentliche Änderung erfuhr die Illustration der Apokalypse durch das Erscheinen der typographischen Bilder-Bibeln. Hier konnten die einzelnen Scenen nicht ebenso ausführlich illustriert werden, als dies bis dahin möglich gewesen war, sondern die unbedeutenderen

Historia S. Ioannis Evangelistae. 16. Blatt: Übergang von der Apokalypse zu der Geschichte des Antichrists. Nach der mittelrheinischen Ausgabe.

Scenen mussten fortgelassen, die wichtigeren hingegen zusammengefasst werden. Vorbildlich wirkte in dieser Beziehung namentlich die erste niederdeutsche Bibel, welche wahrscheinlich 1479 bei Heinrich Quentel in Cöln erschien. Von dieser wurde auch Albrecht Dürer beeinflusst, der 1498 als sein erstes Meisterwerk „Die heimliche Offenbarung Johannis“ veröffentlichte. Auf 15 Bildern drängte er jene Scenen zusammen, zu deren Bewältigung seine Vorgänger 91 Illustrationen gebraucht hatten.

Es war die letzte bedeutsame Ausgabe dieses geheimnisvollsten aller Bücher. Wohl sind apokalyptische Scenen auch noch in den folgenden Jahrhunderten zum Gegenstande künstlerischen Schaffens gewählt worden, aber sie erreichten weder die schlichte Einfachheit der Blockbücher, noch die kraftvolle und dabei doch so kindlich-naive Auffassung des Nürnberger Meisters. Die Apokalypse war eben ein Lieblingsbuch des Mittelalters, und mit dessen Ende hatte es für weitere Kreise seine Bedeutung verloren.

Der Bucheinband.*

Von

Alfred Lichtwark in Hamburg.

Der Deutsche liebt das Buch nicht mehr. Er gesteht es zwar nicht gern zu, und wenn es behauptet wird, pflegt er zu protestieren.

Aber wenn die Bücher in Deutschland geliebt würden, wie bei unsern Nachbarn, würden wir sie dann nicht geschmackvoller ausstatten in Lettern und Papier? Würden wir reiche Häuser mit allem Luxus finden, in denen die Bibliothek mit einigen Dutzend üblicher Klassiker in Calicot mit wilder Goldpressung vertreten ist?

Nicht immer war es so. Vor hundert Jahren, als wir ein armes Volk waren, wurde das Buch anders behandelt. Freilich besassen wir damals litterarische Interessen, die tiefer und weiter gingen als heute.

Deutsche Privatbibliotheken, soweit sie überhaupt vorhanden sind, pflegen schlecht gebunden zu sein. Wie gering im Allgemeinen das Verständnis für die Freude ist, die der Bücherliebhaber auch am Einband hat, davon wissen die wenigen Bücherfreunde ein Lied zu singen. Achselzucken und Kopfschütteln sind noch die mildesten Formen, in denen sich die tiefe Missbilligung zu äussern pflegt.

Freilich haben die letzten Jahrzehnte schon einige Besserung gebracht. Unsere Buchbinder vermögen höheren Anforderungen zu genügen, und der Einband wird von zahlreichen Liebhabern schon nicht mehr als eine Sache der blossen Bestellung angesehen, sondern als ein Feld eigenen Studiums und selbständiger Ueberlegung.

Deshalb erschien es der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde wichtig, diesen Bücherfreunden die kostbaren Drucke ihrer Liebhaberbibliothek zur Verfügung zu stellen, und in ihren Jahresausstellungen dürfte der Liebhabereinband künftig einen hervorragenden Platz einnehmen.

In den Sitzungen des vergangenen Jahres ist die Einbandfrage wiederholt erörtert, und bei der Betrachtung alter und moderner Musterleistungen ist die Möglichkeit erwogen worden, wie weit der Liebhaber sich aus Eigenem am Schmuck seiner Bibliothek zu beteiligen vermag.

In den meisten Fällen wird ein eingehendes Studium der Werke älterer Zeit die Grundlage und den Ausgangspunkt neuer Versuche bilden.

* Wir werden in einem der nächsten Hefte einen ausführlichen illustrierten Beitrag über Bucheinbände bringen und geben als Einführung in das Thema den kurzen Aufsatz Professor Lichtwarks aus der als Manuscript gedruckten Zeitschrift der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde wieder, den uns der Herr Verfasser zur Verfügung gestellt hat. Auch auf die grossen Verdienste, die sich Professor Lichtwark grade auf dem Gebiete der künstlerischen Buchausstattung durch seine Anregungen erworben hat, werden wir noch eingehender zurückkommen. D. R.

Der Bucheinband in der dekorativen Gestalt, die wir heute anstreben, existiert eigentlich erst seit dem siebzehnten und gehört in seiner folgerichtigen Durchbildung sogar wesentlich dem achtzehnten und dem Anfange unseres Jahrhunderts an.

Vor der Erfindung der Buchdruckerkunst war das Buch ein Individuum. Es wurde einzeln auf Pulte ausgelegt. Seiner Kostbarkeit gemäss wurde es reich geschmückt. Es kam dabei in Betracht, dass es bei seiner Grösse fast noch zu den Mobilien zählte; manche Bücher waren so umfangreich, dass sie sich kaum aufheben liessen, oft lagen sie noch obendrein angekettet. Somit bot für den Schmuck wesentlich nur der obere Deckel Raum, den man mit metallenen Beschlägen, oft mit Elfenbeineinlagen, getriebenen Reliefs oder edlen Steinen schmückte. Die Empfindlichkeit der Pergamentblätter gegen den wechselnden Feuchtigkeitsgehalt der Luft machte eine Verbindung der schweren Deckel durch Klammern notwendig, die lange Zeit auch bei gedruckten Büchern, wo sie nicht nötig sind, aus alter Gewohnheit beibehalten wurden und heute noch den Gebet- und Gesangbüchern einen altertümlichen Anstrich geben. Der untere Deckel wurde zur Zeit des geschriebenen Buches nur bei den kleinen Gebetbüchern geschmückt, die man bei sich trug.

Als die Buchdruckerkunst wirkliche Bibliotheken im modernen Sinne möglich machte, änderte sich die dekorative Behandlung des Buches, das jetzt nicht mehr einzeln ausgelegt, sondern auf Borten in Reih und Glied aufgestellt wurde.

Nun trat der Rücken als der für die Dekoration wichtigste Teil an die Stelle des Deckels. Aber sehr langsam gelangte man dazu, die volle Consequenz aus der Veränderung zu ziehen, eigentlich erst im achtzehnten Jahrhundert, wo man zuerst die Fläche eines mit Büchern bestellten Regals als dekorative Einheit zusammenfassen lernte. Bei vielbändigen Werken wurde dabei dasselbe Princip zur Geltung gebracht, das in der preussischen Uniform zur Verwendung der durchgehenden Querteilung vermittelst Achselklappen und Gürtel gleicher Farbe geführt hat. Auf dem Buchrücken erschienen für Titel und Bandzahl die eingelegten Lederschilder in kontrastierender Farbe, meist dunkler als der Grund.

Oft wurde für eine ganze Bibliothek ein und derselbe Einbandtypus durchgeführt, was unleugbar von höchstem dekorativem Wert ist, da es eine herrliche ruhige Fläche ergiebt.

Am reichsten entwickelte sich die Behandlung des Buchrückens gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts und zu Anfang des unsern. Die Vergoldung wurde energischer, der Ton des Leders heller — am köstlichsten wirkte das helle Kalbleder mit reicher, starker Vergoldung — die Farbe der Schilder wurde mit grösstem Raffinement abgestimmt. Das dekorative Ziel war die Herstellung einer hellen, lichten, goldig wirkenden Bücherwand.

Wenn wir uns für unsere Bibliotheken nach liebenswürdigen Vorbildern umsehen, finden wir sie hier. Vor allem können wir den obersten Grundsatz lernen, dass das dunkle Leder zu vermeiden ist. Vornehmeres als gelbes Kalbleder mit reicher Vergoldung und Schildern in Türkisblau, in zartem Rot oder Grün lässt sich nicht denken. Die Wahl der Farben fordert ein eigenes Studium. Hier kann der Liebhaber auf die Leistungsfähigkeit der Lederfabrikation von grossem Einfluss werden.

In den Sitzungen der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde sind diese Fragen oft verhandelt worden.

Es ist dabei der Wunsch aufgetaucht, neue Filete für den Buchbinder zu entwerfen. Die ersten Versuche sind schon recht erfreulich ausgefallen. Wahrscheinlich wird die Hamburgische Liebhaber-Bibliothek Anlass geben, auf diesem Gebiete weitgehende Versuche anzustellen. In ähnlicher Weise wie bei der Buchausstattung dürfte es sich empfehlen, Naturformen für den Entwurf von Rosetten oder Zweigen zu verwenden. Es ist kein zu hoch gestecktes Ziel für den Bücherfreund, dass er sich den ornamentalen Schmuck seiner Einbände selber entwerfen lernt. Ein Sicheres giebt es: dass der Bücherliebhaber bei uns wie in England selber Buchbinder wird und mit seinem Geschmack, seinem Können, seiner Hingabe neue Typen schafft. Aber dazu müssen bei uns noch manches Vorurteil und Missverständnis über den Haufen gerannt, mancher Blindheit der Staar gestochen werden.

Etwas über Ex-Libris.

Von

K. E. Graf zu Leiningen-Westerburg in München.

Auf besondere Einladung des Herrn Herausgebers ergreife auch ich das Wort, um Einiges über ein Thema mitzuteilen, das zwar nicht in erster Linie die Bibliophilie selbst betrifft, aber doch unbedingt eng mit ihr zusammenhängt.

Wer seine Bücher lieb hat — und das ist sowohl vom allgemeineren Büchersammler als auch von dem anzunehmen, welcher sich eine eigene Handbibliothek zum eingehenderen Spezialstudium anlegte — der wird nach gutem altem Beispiele auch seine Lieblinge in ein hübsches Gewand kleiden, wie wir dies in Deutschland und Frankreich im XVI. und XVII. Jahrhundert besonders wahrnehmen können. Unsere deutschen schweinsledernen Folianten mit ihren Ornament-, Wappen- und Monogrammpressungen, sowie die oft wertvollen reliures der Franzosen beweisen, dass man auch dem Einbande eines inhaltlich kostbaren und daher werten Buches hohe Beachtung schenkte — eine lobenswerte Sitte, die heute erfreulicherweise allmälig wieder mehr in Aufnahme kommt und noch mehr nachgeahmt zu werden verdient.

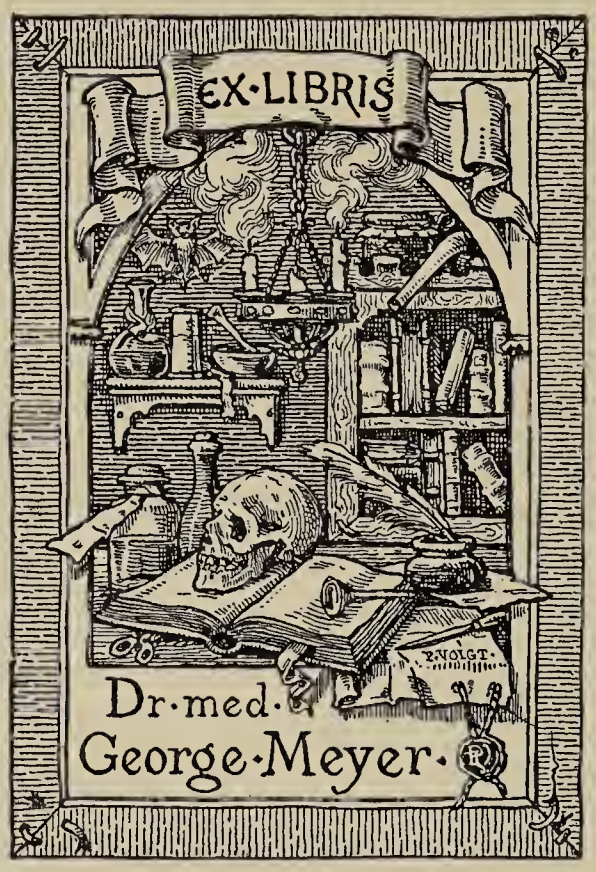
Was man aber lieb hat, das „sichert" man sich auch so gut als möglich, auf dass es einem nicht durch böse Absicht (Büchermarder) oder Nachlässigkeit Anderer geraubt wird und verloren geht. Die Sitte des Mittelalters, die seltenen, mit der Hand geschriebenen und miniaturengeschmückten Folianten an Ketten zu hängen und in der Bibliothek anzuschmieden, geht heute freilich nicht mehr gut an. Diese Sitte verlor sich allmälig von selbst, als die Buchdruckerkunst erfunden und dadurch eine gleichzeitige Herstellung von Büchern in grösserer Anzahl ermöglicht wurde.

Eine der vielen Folgen der neuerfundenen „schwarzen" Gutenberg'schen Kunst diente alsbald auch der Sicherung der Bücher. Hatte man bis dahin in bessere Werke das Familien- oder Klosterwappen mehr oder minder kunstvoll mit der Hand eingemalt, um den Besitz an jenen zu dokumentieren, so griff man nun schleunigst die maschinelle Vervielfältigungskunst auf, um sich dieselbe nutzbar zu machen. Im Lande der Erfindungen, in Deutschland, stellte man bereits im XV. Jahrhundert, 100 Jahre vor andern Ländern, Abdrücke von Holzstöcken her, die man meistens mit dem Wappen und dem Namen des Buchbesitzers versah und in die Innenseite der Buchdeckel einklebte. Wir finden solche Holzschnitte, bemalt und unbemalt, als Eigentumsblätter vorherrschend im inneren Vorderdeckel, manchmal auch im Rückdeckel, ab und zu auch in beiden zusammen.

Diese Sitte war unbedingt praktisch und entsprang einem wirklichen Bedürfnis; sie ist zurückzuführen nicht bloss auf einen gewissen, damals wegen des höheren Preises noch mehr berechtigten Stolz, dies oder jenes Werk sein eigen zu nennen; es lag auch, da viele dem Willibald Pirckheimer'schen Grundsatze „Sibi et amicis" huldigten, das thatsächliche Bedürfnis nahe, beim Verleihen eines Buches den eigentlichen Besitzer desselben in diesem zu nennen und so den säumigen Entleiher beim Öffnen des Buchs an die Zurückgabe an dessen Herrn zu mahnen; auch vergesslichen Gemütern gegenüber oder bei Diebstählen oder nach Todesfällen erwies es sich als nützlich, aus dem Inneren eines Werkes den Besitzer desselben leicht ermitteln zu können. Wanderten doch seltenere Folianten oder ausländische, schwerer anzuschaffende Bücher oft von einem Gelehrten zum andern; es sei ferner daran erinnert, dass auch Klöster sich oft gegenseitig mit Büchern zum Studium Einzelner oder zum Zwecke des Kopierens aushalfen — kurz, immer lag für den Besitzer der sehr berechtigte Wunsch nahe, seinen verliehenen Schatz wieder in die eigene Büchersammlung zurückkehren zu sehen.

Dies führte zur Erfindung und zum ausgebreiteten Gebrauch der *Bibliothekzeichen*, die nunmehr seit über 400 Jahren in ausgedehnter Benutzung stehen. Sie haben Stil und Mode mitgemacht, haben alle Vervielfältigungsmethoden, den Holzschnitt, Kupferstich, Stahlstich, die Lithographie und Zinkographie benützt und den kleinen bescheidenen Meister wie den Kleinmeister, den Dilettanten wie den Künstler

zu ihrem Dienste herangezogen. Dass in diesem Material ein gutes Stück Kultur- und Kunstgeschichte steckt, ist einleuchtend und von der Alles sichtenden Neuzeit auch anerkannt worden. Dies beweisen in erster Linie die *Bibliothekzeichen-Sammlungen*, welche, abgesehen von einer vereinzelten um 1750 angelegten irischen Kollektion, seit etwa 50 Jahren zuerst in Deutschland, dann in England und Frankreich, hierauf wieder in Deutschland und nun auch in Amerika, Italien, Schweden, Russland u. s. w. nicht nur seitens Privater, sondern auch von staatlichen Bibliotheken und Museen angelegt worden sind, von denen an Zahl die englischen, an innerem Kunstwert aber die deutschen Sammlungen die erste Stelle einnehmen.[1] Einzelne derselben sind die reinsten Holzschnitt- und Kupferstichkabinete, oft von hohem Kunst- und pekuniärem Werte, sowie von historisch-biographischem und heraldisch-genealogischem Interesse und enthalten zahlreiche Unica, die ohne die Anlegung solcher Spezialsammlungen nutzlos zu Grunde gegangen wären. Diese Sammlungen dienen zumeist nicht bloss einer mehr egoistischen Sammelleidenschaft, sondern sie sind auch von grosser Bedeutung für die Kunstgeschichte, da sie reiches Material zum Studium von Technik und Stil bieten, den Lernenden unterstützen und den Kunstjünger und seinen Kunstsinn anregen und belehren.



Bibliothekzeichen des Dr. George Meyer.
Entworfen und gezeichnet von P. Voigt.

Ein anderer Beweis der Wertschätzung der Bibliothekzeichen und eine Folge der nur solche enthaltenden Sammlungen ist das Entstehen der ad hoc gegründeten *Vereine*, zuerst in England (1890), dann in Deutschland (1891), Frankreich (1893) und Amerika (1896), die alle zusammen heute eine Mitgliederzahl von etwa 900 Personen und Anstalten aufweisen.

Als weitere Beweise für die Beachtung, welche man den wieder zu Ehren gekommenen Bibliothekzeichen schenkt, kann man die bereits umfangreiche, nur dieses Thema behandelnde *Litteratur* nennen, die namentlich in Deutschland schon mehrere stattliche Prachtwerke, sowie kleinere bilderreiche Monographien gezeitigt hat, welche Zeichnern und Historikern wertvolle Muster und Nachschlagewerke verschafft haben[2] — sowie den Umstand, dass Zeichnungen zu Bibliothekzeichen oder solche selbst schon auf den meisten deutschen Kunst- und Gewerbeausstellungen von 1895 und 1896 zu sehen waren. Eine ständige Ausstellung hauptsächlich *alter* Bibliothekzeichen besitzt sogar die kgl. Hof- und Staatsbibliothek München, welche richtig erkannte, dass Bibliothekzeichen auch zu einer Bibliothek hinzugehören, und dass sie grossen historischen und künstlerischen Wert besitzen.

Die über den grössten Teil der Welt verbreitete Kunde und Erforschung der Bibliothekzeichen (nicht zu verwechseln mit den in die Buch-*Titel*-blätter eingedruckten „Buchdruckersigneten“ oder „Buchdruckerzeichen“) brachte es mit sich, dass auch ein im internationalen Verkehr üblich gewordener Ausdruck, der Name „Ex-Libris“, gebräuchlich wurde.

Für uns Deutsche ist und bleibt der richtigste Ausdruck „Bibliothekzeichen“, das Zeichen der eigenen grossen oder kleinen Bibliothek, womit man die, alle in *eine* solche gehörenden Bücher mit einem gemeinsamen *Zeichen* kennzeichnete. Man findet auch noch „Büchereizeichen“, das einer Übersetzung gleichkommt,

[1] Die grösste Sammlung des Kontinents, mit nun 11 100 Stück von ca. 1460—1897, gehört dem Verfasser dieser Zeilen.

[2] Siehe darüber „Buchgewerbeblatt“ 1895, III, Heft 8, Seite 186.

Die Schicksale der Bibliothek Boccaccios.

Von

Oscar Hecker in Berlin.

Boccaccio lebt in dem Gedächtnis der Gebildeten aller Völker als der Dichter des unvergänglichen Dekameron. Sein Ruhm als Gelehrter aber ist schon seit Jahrhunderten in weiteren Kreisen verschollen. Und doch überragte er nach G. Carduccis[1] besonnenem Urteil selbst einen Petrarca an klassischer Belesenheit. Er verdankte diese für seine Zeit ungewöhnlich tiefgehende Vertrautheit mit der Litteratur der Alten einem unstillbaren Wissensdurst, der ihn von Jugend auf zu den damals aus langem Winterschlaf zu neuer Blüte erwachenden Klassikern unwiderstehlich hinzog.

Nicht so leicht und einfach wie heute war es im XIV. Jahrhundert, in die Geisteswelt der Griechen und Römer einzudringen, sie forschend nach allen Richtungen zu durchstreifen und in ihr wirklich heimisch zu werden. In jener bücherarmen Zeit musste, wen es nach gediegener Kenntnis verlangte, sich selbst in den Besitz von Codices setzen, entweder durch Kauf oder durch Abschrift eines geliehenen Manuskriptes.

So ward Boccaccio ein unermüdlicher Sammler von Büchern, deren Zahl seiner sehnsüchtigen Ungeduld nicht schnell genug wachsen konnte. Unausgesetzt spähte er nach einer günstigen Gelegenheit, seine Bibliothek zu bereichern. Ein wichtiges Stück den anderen zugesellen zu können, war eine seiner schönsten Freuden. Der Gedanke an neue Erwerbungen, der ihn in der Heimat nie verliess, begleitete ihn auch auf seinen Reisen, und wie sein vergötterter Freund Petrarca, von gleichem edlem Triebe beseelt, so wird auch Boccaccio auf seiner Strasse an keinem alten Kloster vorübergezogen sein, ohne es vorher mit erwartungsvoll höher schlagendem Herzen nach unbeachteten litterarischen Schätzen spürlustig und hoffnungsfreudig zu durchstöbern. Während uns aber Petrarca über seine Nachforschungen nach seltenen Büchern, über seine häufigen Enttäuschungen und hie und da auch glücklichen Funde in seinem Briefwechsel ausführlich berichtet, ist über den gleichen Stoff aus Boccaccios Feder so gut wie nichts auf uns gekommen, da uns — was schmerzlich zu bedauern ist — von den zahlreichen Schreiben, die er in den langen Jahren ihrer innigen Freundschaft an Petrarca gesandt, ein tückisches Geschick nicht mehr als drei gegönnt hat.

Ganz so reichhaltig und bedeutend wie seines Freundes Bibliothek wird Boccaccios wohl kaum gewesen sein, denn Petrarca war wohlhabend genug, auch solche kostbare Handschriften zu erstehen, die wegen ihres Alters, ihrer Seltenheit oder künstlerischen Ausstattung jeder Sammlung zur Zierde gereichen mussten; er konnte ausserdem häufig einen, mitunter sogar mehrere Schreiber in seine Dienste nehmen, um Abschriften von nicht käuflichen Manuskripten zu erhalten. Boccaccio dagegen hat stets nur in bescheidenen Verhältnissen gelebt, die ihm nicht gestatteten, seiner Lust an Büchern in gleichem Masse die Zügel schiessen zu lassen. Auch in seine Bibliothek ist zweifellos eine gewisse Anzahl Handschriften durch Kauf übergegangen, aber sehr viel mehr hat er, der schaffende Dichter, der strebsame Gelehrte und pflichtbewusste Bürger, selbst noch in reiferen Jahren trotz wachsender Leibesfülle unverdrossen abgeschrieben, wie uns das Giannozzo Manetti,[2] sein zweitältester Biograph, voller Staunen und Bewunderung bezeugt.

Welche Werke dies waren, ist uns leider nur zum allerkleinsten Teil bekannt. Nichts als ein paar dürftige Andeutungen darüber hat uns der Zufall in die Hände gespielt. So lesen wir in den Miscellanea Polizians[3] einmal, wie er bei einer fraglichen Stelle der Epigramme des Ausonius einen Codex von Boccaccios Hand zu

---

[1] In dem Aufsatz Ai parentali di Giovanni Boccacci.

[2] In seiner Vita J. B. bei Mehus, Specim. hist. litt. flor. (Flor. 1747) heisst es: „... copiam transcriptorum suorum intuentibus mirabile quiddam videri soleat hominem pinguiorem, ut eius corporis habitudo fuit, tanta librorum volumina propriis manibus exarasse, ut assiduo librario qui nihil aliud toto fere vitae suae tempore egisset, satis superque esset".

[3] Im Kap. XXXIX mit Bezug auf Vers 77 der Epistula IV.

Rate gezogen, ersehen aus dem Inventar der Bücher Lorenzos dei Medici, dass dieser einen Band Sonette und Kanzonen Petrarcas aus Boccaccios Feder besessen hat, und lassen uns von der Überlieferung erzählen, es gehe die Ausscheidung der Divisioni aus dem Texte der Danteschen Vita nuova auf eine Niederschrift Boccaccios zurück. Ferner hat er — wie feststeht — die mit seiner Hilfe entstandene lateinische Homer-Übersetzung des Calabresen Leontius Pilatus, seines griechischen Lehrers, in ihrer vollen Länge eigenhändig ins Reine geschrieben, und endlich hören wir teils aus seinen, teils aus Petrarcas Briefen, dass er aus Freundschaft für diesen die langwierige Mühe nicht scheute, das Leben des S. Pier Damiano, Auszüge aus Schriften Varros und Ciceros und die ganze Divina Commedia zu copieren.

Doppelten Grund hatte also unser Dichter, auf seine Bücher, die Frucht seines opferfreudigen Sammeleifers und seines unermüdlichen Fleisses, stolz zu sein. Von Jahr zu Jahr wuchsen sie ihm fester ans Herz. Er hütete sie wie seinen Augapfel, zeigte sie mit inniger Genugthuung gleichgestimmten Seelen und nahm sogar auf weiteren Reisen, so z. B. nach Neapel, die schönsten Stücke seiner Sammlung wohlverpackt in Kisten mit, um sie stets zur Hand zu haben und auch fernen Freunden diese Augenweide bereiten zu können. Besonders im späteren Alter lebte er wie Petrarca ganz in der kleinen und doch so grossen Welt seiner Manuskripte, deren heimliche, erhebende und beglückende Unterhaltung in stiller Nacht ihn Sorgen und Krankheit vergessen und manche bittere Erfahrung, manche herbe Enttäuschung leichter verwinden liess.

Wie sehr Boccaccio an dem Buch als solchem hing, zeigt uns eine Stelle der Vorrede zu seiner Genealogia deorum, wo er beweglich darüber klagt, dass durch Überschwemmungen und Feuersbrünste, durch die Rachsucht und den Geiz der Menschen, durch sträfliche Nachlässigkeit und nicht zum mindesten durch die zerstörende Kraft der Zeit tausende und abertausende von Büchern dem Verderben anheimfallen. Und als Boccaccio einmal — wie uns sein Schüler Benvenuto da Imola berichtet — bei einer Reise durch Kampanien das Kloster von Montecassino um seiner rühmlich bekannten Bibliothek willen mit gespannter Erwartung aufsucht, in weihevoller Stimmung eine steile, schmale Stiege klopfenden Herzens zu ihr emporklimmt und nun die kostbaren alten Codices in einem verwahrlosten, dürftigen Raum ohne Schloss und Riegel wüst durcheinander geworfen unter Staub und Spinngeweben elend verkümmern sieht, da blutet sein Herz ob dieser schmählichen Nichtachtung seiner geliebten Bücher, und weinend eilt er hinaus, die stumpfen Mönche mit grimmigen Vorwürfen zu überschütten.

Wollen wir einen annähernd richtigen Begriff von der Eigenart und Bedeutung der Bibliothek Boccaccios erhalten, so müssen wir uns in Ermangelung bestimmter Angaben seinerseits vor allem einmal diejenigen klassischen Autoren vergegenwärtigen, aus deren Schriften er am häufigsten und reichlichsten Stellen im Wortlaute anführt. Es sind dies nach den gründlichen Untersuchungen Hortis'[1] von griechischen Autoren im Original nur Homer, Odyssee und Ilias, in lateinischer Übersetzung Aristoteles, besonders die Politica, und Eusebius' Onomasticon; von lateinischen Dichtern in erster Reihe Virgil, mit dessen Aeneis, Georgica und Bucolica Boccaccio innig vertraut war, dann Ovid, den er auch in seinen kleineren Schriften genau gekannt hat, Senecas Tragödien, Statius' Thebais, Claudians Epen und Juvenals Satiren.

Unter den Geschichtsschreibern war ihm Livius der liebste. Ihn hat er in ausgiebigster Weise für seine historischen Werke benutzt und die IV. Decade[2] sogar ins Italienische übertragen. Dann fesselten ihn besonders noch Valerius Maximus, Curtius Rufus, Sueton und auch Tacitus, von dessen Annalen und Historien zu seiner Zeit Boccaccio allein Kenntnis hatte, nicht einmal Petrarca, was doch bei dem lebhaften geistigen Verkehr der Beiden höchst auffällig ist. Aus der Zahl der Philosophen und der Redner bevorzugte er Seneca, den Moralisten, der für ihn ein anderer als der Tragödiendichter war, Quintilian und natürlich Cicero, in dessen Tusculanen und De officiis er sich besonders

[1] A. Hortis, Studj sulle Opere latine del Boccaccio (Trieste 1879), S. 363 ff.; vergl. auch G. Körting, Bocc. Leben und Werke (Leipz. 1880), S. 385 ff.

[2] Vergl. Hortis a. a. O. S. 422, Anm. 1, wo er mit Recht auf die überzeugende Beweisführung des wenig beachteten Schriftchens G. Arri, Di un volgarizzamento della IV deca di T. Livio giudicato di G. Boccaccio (Torino 1832), hinweist.

vertieft zu haben scheint. Von Geographen wird er schliesslich nicht müde den Pomponius Mela und den Vibius Sequester anzuführen. Unter den christlich-lateinischen Autoren stehen ihm am nächsten Augustin, Hieronymus, Isidor, Lactanz, Orosius und Rabanus Maurus.

Ausser all den bisher genannten, die schon eine stattliche Reihe von Büchern bilden, hat Boccaccio zweifellos aber auch sämtliche Schriften Dantes und Petrarcas, Giov. Villanis Croniche und wohl noch manches Werk weniger berühmter Zeitgenossen besessen. Rechnen wir ferner alles dazu, was er selbst italienisch und lateinisch geschrieben, so dürften wir der Wahrheit ziemlich nahe kommen, wenn wir seine Bibliothek auf etwa 200 Bände veranschlagen, was für damalige Zeiten eine ganz bedeutende Anzahl ist.

Da sich unser Dichter wohl bewusst war, welch' reichen Schatz er im Laufe seines Lebens oft unter mühseligen Opfern gesammelt hatte, hegte er den begreiflichen Wunsch, es möchte derselbe nach seinem Tode nicht hier- und dorthin verzettelt werden, sondern zu Nutz und Frommen wissensdurstiger Seelen in einer Hand vereinigt bleiben. Er hinterliess daher seinen gesamten Besitz an Büchern testamentarisch seinem Beichtvater und Freunde, dem gelehrten Fra Martino da Signa, mit der Bestimmung, jedermann die Einsicht zu gestatten und auch Abschriften von einzelnen Codices auf Verlangen nehmen zu lassen. Für lange Zeit auf das Wohl seiner geliebten Bücher bedacht, ordnete er zugleich noch an, dass sie nach Fra Martinos Ableben alle ohne Ausnahme an das Kloster S. Spirito in Florenz fallen sollten, dem die Verpflichtung auferlegt wurde, sie in einem besonderen Schranke unterzubringen, ein Inventar von ihnen aufzustellen und auf einer Tafel an der Wand des betreffenden Raumes den Namen des Stifters der Nachwelt zu überliefern.

Als Boccaccio gestorben, wurde genau seinen letztwilligen Verfügungen gemäss verfahren. Fra Martino, der im Kloster S. Spirito lebte, erhielt die Büchersammlung ausgehändigt und erfreute sich 12 Jahre ihres Besitzes, den ihm mancher gelehrte Zeitgenosse geneidet haben mag. Sie war sein ganzer Stolz, und er war glücklich, wenn er sah, wie von nah und fern die Kenner zu seiner stillen Klause strömten, um seine Schätze zu bewundern. Er verwaltete das kostbare, ihm anvertraute Gut ganz im Sinne des Erblassers, eifersüchtig darüber wachend, dass kein Stück verdürbe oder gar verloren ginge. So war bei seinem Tode im Jahre 1387 Boccaccios Bibliothek ohne Frage noch ungeschmälert vorhanden und vortrefflich erhalten.

Als unwürdig des Vertrauens und der Freigebigkeit unseres Dichters erwies sich dagegen der Prior des Klosters S. Spirito, in dessen Hände alsdann die Manuskripte übergingen. Statt wie Fra Martino den Willen des Stifters heilig zu halten, kümmerte er, dem jedes höhere Streben fremd gewesen sein muss, sich garnicht um das Vermächtnis und die damit verbundenen Bedingungen. So blieben denn die Bücher, die Boccaccio mit so edlem, opferfreudigem Eifer gesammelt und mit so warmer Liebe gehegt und behütet hatte, in mangelhaft verwahrten Kisten der Habgier und den Ratten zur willkommenen Beute, unbeachtet und ungenützt jahrzehntelang liegen, bis im ersten Viertel des XV. Jahrhunderts ein leidenschaftlicher Bücherfreund, der Florentiner Niccolò Niccoli, von dem Werte der Sammlung durchdrungen, sich ihrer in ehrfürchtiger Grossmut annahm, auf eigene Kosten einen schönen Schrank in der Klosterbibliothek errichten und, was noch an Manuskripten erhalten war, in gebührlicher Ordnung darin aufstellen liess. Ohne sein dankenswertes Eingreifen wären sie infolge der Gleichgültigkeit und Nachlässigkeit der Mönche voraussichtlich langsam dem Verderben anheimgefallen.

Bis vor nicht allzu langer Zeit konnte es nun scheinen, als hätte ein widriges Geschick die Grossmut Niccolis elend zu Schanden gemacht. Wiederholt doch noch Körting im Jahre 1880 die trübe, bis dahin überall gläubig aufgenommene Märe, dass die kostbaren Schätze von S. Spirito in der Nacht vom 21. auf den 22. März 1471 ein Raub der Flammen geworden seien. Diese Feuersbrunst ist nun zwar geschichtlich beglaubigt, aber die mit seltener Zähigkeit stets wieder vorgebrachte Behauptung, sie habe auch die Bibliothek Boccaccios in Asche gelegt, ist rein aus der Luft gegriffen, wie das zuerst Enrico Narducci[1] im Jahre 1882 durch scharfsinnige und

[1] E. Narducci, Intorno all' autenticità di un codice Vaticano . . . . scritto di mano di G. Bocc. (Roma 1882), S. 8—10.

überzeugende Beweisführung dargethan hat. Alle, die jener Fabel zu so langem Leben verhalfen, haben sich auf Scipione Ammirato, den bekannten florentiner Geschichtsschreiber des XVI. Jahrhunderts, als auf ihren sicheren Gewährsmann immer wieder berufen. Doch hat ihnen infolge flüchtigen Lesens ihre Einbildungskraft einen Streich gespielt. Ammirato sagt nämlich nur: „Es entstand Feuer in der Kirche S. Spirito, die völlig ausbrannte, sodass nur die kahlen Mauern stehen blieben". Von der Zerstörung des Klosters und damit der Bibliothek finden wir aber bei ihm kein Wort. Wären Boccaccios wertvolle Bücher wirklich von den Flammen verzehrt worden, so würde ein genauer und gewissenhafter Historiker, wie Ammirato es war, diesen für die wissenschaftliche Welt so schmerzlichen Verlust nie und nimmer mit gleichgültigem Stillschweigen übergangen haben.

Noch schlagender ist jedoch die Beweiskraft eines Dokuments, das Narducci mit glücklicher Hand in dem Archiv des Klosters S. Spirito aufgefunden hat. Es ist ein ausführlicher Bericht aus der Feder eines der Klosterbrüder über Ursache, Entstehung, Verlauf und Folgen unseres Brandes. Da heisst es ungefähr so: Am 15. März 1470 (nach altem florentiner Stil) zog in Florenz der edle Herzog Galeazzo Maria mit grossem Gefolge vornehmer Herren ein, und um ihn zu ehren, erging der Befehl, es sollten in mehreren Kirchen religiöse Aufführungen veranstaltet werden. So wurde in S. Spirito erst am späten Abend — da man lange und vergeblich auf das Kommen des Herzogs gewartet hatte — die Ausgiessung des heiligen Geistes dargestellt. Doch müssen, meint der Schreiber, die Teilnehmer an dem Festspiel unvorsichtig mit dem Feuer umgegangen sein, denn gegen 5 Uhr morgens schlägt plötzlich weithin sichtbar eine mächtige Lohe aus dem Dach der Kirche und greift so schnell verheerend um sich, dass die jäh aus dem Schlaf geschreckten Mönche nur gerade noch Zeit finden, nach dem Hauptaltar zu eilen und wenigstens 3 der wertvollsten Messbücher zu bergen. Dann stürzt krachend der Dachstuhl zusammen und begräbt alles unter seinen Trümmern. Und nun wird vom Schreiber einzeln jedes Ding aufgeführt, das dabei verloren gegangen, sogar die Zahl der verbrannten Messgewänder und Dekorationstücher wird genau angegeben. Da ist es denn doch ganz und gar unglaublich, dass er mit keinem Worte des Klosters und der Bibliothek gedacht hätte, wenn beides ebenfalls ein Raub der Flammen geworden wäre.

Im Jahre 1886 hat A. Gaspary,[1] dem die Veröffentlichung Narduccis entgangen war, noch einmal den gleichen Beweis erbracht und seinerseits neu das Zeugnis des Vespasiano da Bisticci, Naldo Naldis und Agnolo Polizianos herangezogen. Schliesslich ist ein Jahr später Francesco Novati[2] in einem gediegenen und anregenden Aufsatz auf dieselbe Frage zurückgekommen und hat den schon angeführten Zeugnissen noch dasjenige zweier Zeitgenossen des Ereignisses hinzugefügt, die übereinstimmend von dem Brand der Kirche allein berichten. Es kann also heute kein Zweifel mehr darüber walten, dass Ende des XV. Jahrhunderts Boccaccios Bücher noch in S. Spirito aufbewahrt wurden.

Wie lange sind sie aber dort geblieben? Narducci meinte, gestützt auf Angaben des Padre Richa, der Mitte vorigen Jahrhunderts die Denkwürdigkeiten von Florenz beschrieb, die Bibliothek hätte noch zu jener Zeit in S. Spirito gestanden; aber Novati hat überzeugend dargethan, wie Narducci den nicht ganz klaren Worten Richas einen falschen Sinn untergeschoben hat. Da uns sonst nirgends ein Hinweis auf Boccaccios Büchersammlung überliefert ist, bleibt ihre Geschichte vom Beginn des XVI. Jahrhunderts ab in völliges Dunkel gehüllt. Dazu wird nicht wenig beigetragen haben, dass gegen 1560 das alte Kloster niedergerissen wurde, um einem Neubau Platz zu machen, der würdiger wäre, sich an die Kirche, das herrliche Werk Brunelleschis, zu lehnen. Wo mag nun während des Umbaus die Bibliothek ein Unterkommen gefunden haben? Ist sie dann nach Vollendung des jetzigen Klosters dort wieder aufgestellt worden? — Das sind Fragen, auf die uns bis jetzt die Forschung jede Antwort schuldig geblieben ist.

Wohl zu beachten ist, dass Rosselli (1652)[3] in seinem Sepoltuario bei S. Spirito bemerkt, es befände sich zwischen den beiden Klosterhöfen eine schöne Bibliothek, die von dem Augustiner

---

[1] Vergl. Giorn. stor. d. lett. ital., Band IX, S. 457. — [2] Vergl. Giorn. stor. d. lett. ital, Band X, S. 420, 421.
[3] Vergl. Novati a. a. O., S. 423, Anm. 2.

Padre Lionardo Coqueo, dem Beichtvater der Christine von Lothringen, begründet oder zum mindesten bedeutend vermehrt worden sei. Da er kein Wort der Bewunderung für Boccaccios Bücher hat, ja sie nicht einmal erwähnt, obwohl sie doch der Stolz des Klosters sein mussten, so drängt sich einem fast der Schluss auf, sie hätten dort zu seiner Zeit überhaupt nicht mehr gestanden. Was aus S. Spirito bei Aufhebung der Klöster in die königlichen Bibliotheken des geeinigten Italiens überging, ist nur ein kläglicher Rest einstiger Herrlichkeit, es sind nur einige 50 Manuskripte, von denen 11 an die Laurenziana, die anderen an die Magliabechiana fielen. Und diese wenigen lassen sich zu dem Padre Coqueo, dem Neubegründer der Bibliothek, nicht ein einziges aber lässt sich zu Boccaccio in irgend welche Beziehung bringen.[1]

Wohin hat nun ein arges Schicksal die kostbare Sammlung verschlagen? Irgendwo muss sie doch auch noch heute, falls sie nicht etwa elementaren Gewalten zum Opfer gefallen ist, unter dem Staube jahrhundertelanger Vergessenheit ein unrühmliches Dasein fristen. Sollten die verschollenen Manuskripte, mit denen Boccaccio einst trauliche Zwiesprache gepflogen, für uns unwiederbringlich verloren sein?

Bis zum Jahre 1887 konnte es thöricht und vermessen scheinen, der Hoffnung auch nur einen Spalt zu öffnen, denn selbst wenn einmal eine wohlbegründete Vermutung für die Herkunft eines Codex aus Boccaccios Sammlung gesprochen hätte, wäre es gewiss äusserst schwierig gewesen, einen zwingenden Beweis dafür zu erbringen.

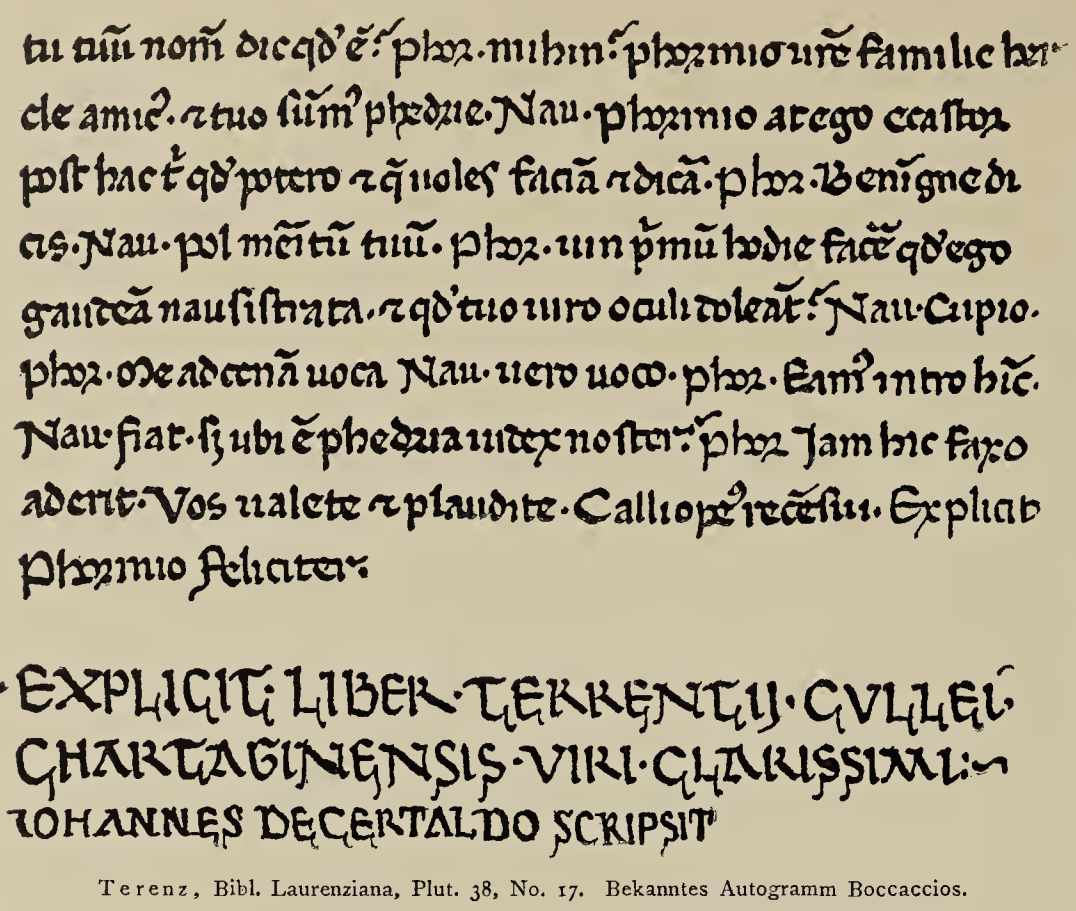
Darum ist es in dankbarer Anerkennung freudig zu begrüssen, dass A. Goldmann[2], mit scharfem Blick den Wert seines Fundes erkennend, einen kurzen Handschriften-Katalog herausgegeben hat, auf den er in einem Ashburnham-Manuskript der Laurenziana gestossen war. Dieses enthält nämlich ein Inventar der Bibliothek des Klosters S. Spirito aus den Jahren 1450—51, welches in drei Teile zerfällt. In dem ersten befindet sich die Liste der von dem bekannten Bischof von Fiesole, Guglielmo Becchi, ererbten Bücher, der zweite führt 369 Handschriften auf, welche die eigentliche Klosterbibliothek (libreria maior) bildeten, und in dem letzten, für unsere Frage allein wichtigen Teile werden 107 in acht Fächern verwahrte Codices beschrieben und unter dem Namen „parva libreria“ zusammengefasst. Dieses Verzeichnis ist am 20. September 1451, als ein Magister Jacobus Prior war, aufgestellt worden von dem Magister Santes de Marcialla und nachgeprüft durch den Baccalaureus Bruder Dominicus de Artimino. Goldmann hat es, wohlunterrichtet auch auf diesem Gebiete, in der begründeten Annahme veröffentlicht, es möchten sich in ihm Spuren der Bibliothek Boccaccios entdecken lassen. Bemerkenswert erschien ihm vor allem, dass ausser einer stattlichen Menge klassischer Werke sich in zwei Fächern eine grössere Anzahl Schriften Petrarcas und unseres Dichters vorfindet.

Die Vermutung Goldmanns zur Gewissheit erhoben zu haben, ist das nicht geringe Verdienst Novatis'[3], dem es gelungen ist, die Identität der „parva libreria“ mit der durch Niccoli im Kloster S. Spirito aufgestellten Bibliothek Boccaccios überzeugend nachzuweisen. Papst Nicolaus V. hatte nämlich, als er noch der einfache Maestro Tommaso aus Sarzana war, den Traktat des heil. Augustin Contra Julianum pelagianistam eigenhändig abgeschrieben und ihn den Klosterbrüdern von S. Spirito zum Geschenk gemacht, die ihn, wie Vespasiano da Bisticci erzählt, der Bibliothek des Boccaccio zugesellten. Dieser Codex wird nun zwar in dem von Goldmann gedruckten Index der „parva libreria“ nicht erwähnt, aber in dem handschriftlichen Katalog der „libreria maior“ finden wir ihn ausführlich beschrieben und dazu am Rande bemerkt, er sei, um ihn vor Diebstahl besser zu schützen, in die „parva libreria“ gestellt worden. Hieraus kann man mit Sicherheit schliessen, dass „parva libreria“ die im Kloster übliche Bezeichnung für die Bibliothek Boccaccios war.

Somit haben wir jetzt in dem Goldmannschen Katalog ein vollgültiges Zeugnis für den Bestand der von Boccaccio ererbten Büchersammlung des Klosters S. Spirito im Jahre 1451. Doch nicht alle dort angeführten Handschriften stammen aus diesem Nachlass. Mehrere mögen wegen ihrer Kostbarkeit, wie der Autograph des Papstes Nicolaus V., in die augenscheinlich sorgsamer

---

[1] Vergl. Novati a. a. O., S. 421, 422. — [2] Vergl. Centralblatt f. Bibliothekswesen, Jahrg. IV, Heft 4.
[3] Am a. O., S. 419 u. 420.

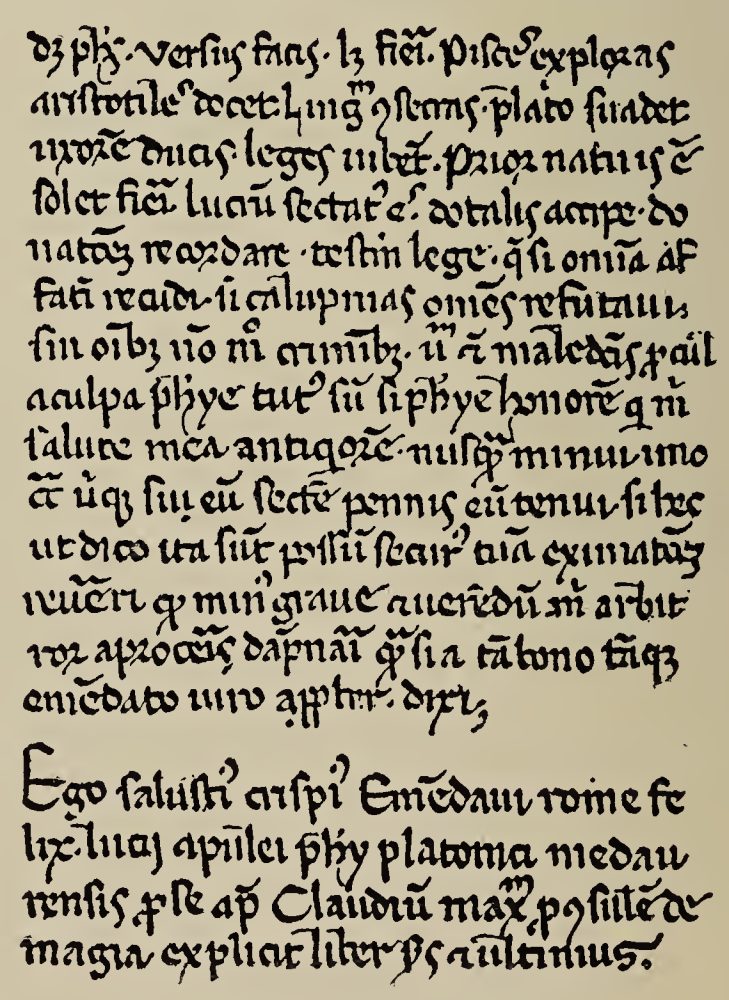


Terenz, Bibl. Laurenziana, Plut. 38, No. 17. Bekanntes Autogramm Boccaccios.

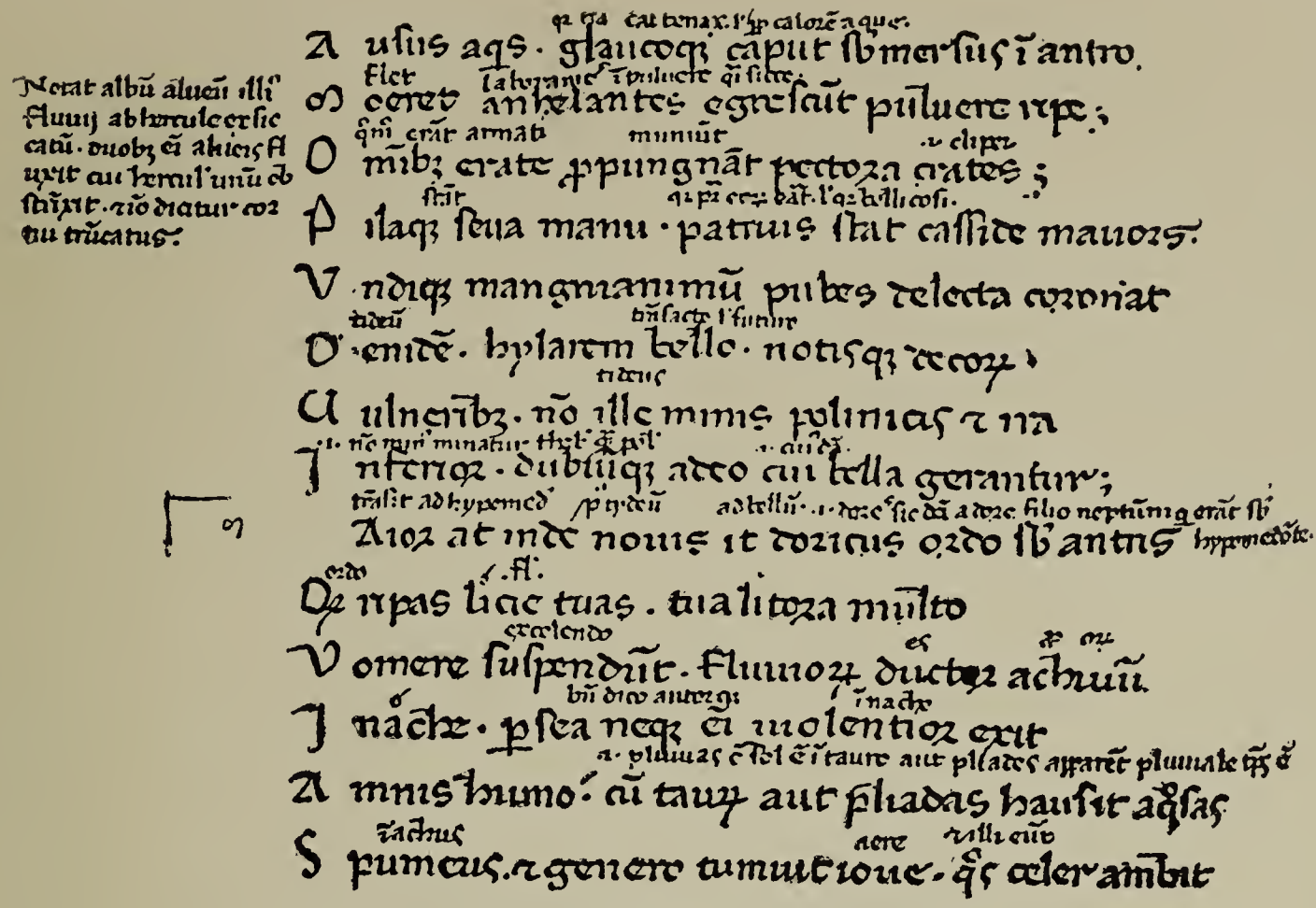
verwahrte „parva libreria“ eingereiht worden sein. Ebenso wenig gehen auf Boccaccios Sammlung zurück die von Lorenzo Ridolfi geschenkten Briefe des heiligen Hieronymus, ein geographisches Werk des Domenico Silvestri, mehrere Schriftchen des Lionardo Aretino und eine kleine Anzahl Bücher rein kirchlichen Inhalts. Nach Abzug dieser bleiben dann einige 90 Bände, die, hauptsächlich klassische Litteratur enthaltend, fraglos Boccaccio gehört haben.

Ein vollständiges Bild seiner einstigen Bibliothek, wie sie auf Fra Martino überging, geben sie uns aber keinesfalls, denn in der Periode ihrer traurigen Verwahrlosung wird manches Manuskript verkommen, manches entwendet worden sein. In der That weist auch der Katalog der „parva libreria“, verglichen mit der Liste der von Boccaccio unablässig benutzten Bücher, nicht unerhebliche Lücken auf. Fehlt doch ausser Isidor, Solin, Vibius Sequester und anderen vor allem der ganze Virgil! Auch die lateinische Übersetzung des Homer sowie das griechische Original sind nicht verzeichnet, und von Dantes Werken und den italienischen Schriften Petrarcas und Boccaccios hat man dort keine Spur. Sie einmal aufzufinden, könnten wir verständigerweise nur dann hoffen, wenn sie unser Dichter selbst abgeschrieben oder doch mit Anmerkungen versehen hätte.

Zuversichtlich dürfen wir dagegen von der Zukunft erwarten, dass sie uns eine beträchtliche Anzahl, vielleicht sogar die meisten von den etwa 100 Bänden der „parva libreria“ wiederschenken wird, da uns ein freundlicher Zufall in dem Goldmannschen Katalog ein unfehlbares Hilfsmittel zur Identifizierung der Manuskripte an die Hand gegeben hat. Bei jedem Buche hat nämlich der katalogisierende Klosterbruder nicht nur die Anfangsworte des Werkes verzeichnet, sondern — um etwa gestohlene Exemplare untrüglich herauszuerkennen — vor allem die Schlussworte des *vor*letzten Blattes. Stimmen also diese, die ja in jeder Abschrift desselben Werkes notgedrungen wechseln werden, in einem Codex mit denen des Goldmannschen Katalogs überein, so kann man dreist hundert-



Apulejus, Bibl. Laurenziana, Plut. 54, No. 32.
Neues Autogramm Boccaccios.



Statius, Bibl. Laurenziana, Plut. 38, No. 6. Neues Autogramm Boccaccios.

tausend gegen eins wetten, dass der betreffende Codex thatsächlich der Bibliothek Boccaccios entstammt.

Man sollte nun denken, es wäre seit der Mitteilung Goldmanns, die im April 1887 erfolgte, auf diesem sicheren Wege schon manche Identifizierung gelungen, da es ja für die Bibliothekare besonders auf den kleinen Bibliotheken ein Leichtes sein müsste, die nötigen Vergleiche anzustellen; aber seltsamerweise ist bisher in der langen Zeit nur ein einziges Manuskript der „parva libreria" wieder zum Vorschein gekommen, und von diesem wusste man obendrein bereits, dass es von Boccaccio geschrieben und daher einst in seinem Besitz war. Es ist dies der berühmte Terenz-Codex der Laurenziana,[1] der in der „parva libreria" als 2. Buch im 2. Fache stand, denn sein vorletztes Blatt schliesst genau mit den im Goldmannschen Kataloge angegebenen Worten. Diese erste Wiederauffindung eines Bruchstücks der Bibliothek Boccaccios verdanken wir dem um diese ganze Frage so verdienten Novati.[2] Sie ist besonders deshalb wertvoll, weil nun zu den schon ausreichenden Beweismitteln für die autographische Echtheit des Terenz-Codex mit ihr ein neues unwiderlegliches getreten ist.

Weitere Nachforschungen nach den verschollenen Büchern hat Novati nicht angestellt. Er war der festen Überzeugung, sie wären unerreichbar in alle Winde verstreut. Vitt. Cian[3] und H. Hauvette[4] dagegen sprachen sich hoffnungsfreudiger aus, und auch in mir sträubte sich ahnungsvoll etwas dagegen, dass sich mein Traum, die Büchersammlung meines Lieblings unter den italienischen Klassikern wieder ans Licht gezogen zu sehen, nie und nimmer auch nur teilweise erfüllen sollte.

So ging ich denn seiner Zeit, als sich willkommene Gelegenheit mir bot, frohen Mutes und mit Geduld gewappnet an die mühselige, nicht gerade kurzweilige Aufgabe, die reichen Schatzkammern der Laurenziana nach Bänden der „parva libreria" bis in die verstaubtesten Winkel und Ecken hinein planmässig zu durchstöbern, und nach hundertfacher niederdrückender Enttäuschung fand sich meine Spürlust am Ende doch belohnt, wenn auch die Ausbeute

[1] Pluteus 38, Cod. 17. — [2] Am a. O., S. 424, 425. — [3] Vergl. Giorn. stor. d. lett. ital., Band X, S. 299.
[4] H. Hauvette, Notes sur des manuscrits autographes de Boccace à la Bibliothèque Laurentienne (Rome 1894), S. 4, Anm. 1. (Auszug aus d. Mélanges d'archéol. et d'hist. publ. par l'Ecole française de Rome, Band XIV.)

hinter meinen Hoffnungen oder gar Wünschen bedeutend zurückblieb. Immerhin ist es mir zu meiner Herzensfreude vergönnt gewesen, ein halbes Dutzend Handschriften zu Tage zu fördern, die thatsächlich vor mehr als fünf Jahrhunderten in dem dürftigen, aber sonnenhellen, damals noch weit über lachende Fluren und liebliche Hügel schauenden Arbeitsstübchen in Certaldo unter der fürsorglichen Hut unseres Dichters gestanden, deren vergilbte Blätter er oftmals, mit glänzenden Augen darüber gebeugt, in stillem Genuss und ernstem Streben gewendet, und in deren bunte Gedankenwelt er sich manche weltvergessene Stunde bewundernd eingesponnen haben mag.

Es sind dies die folgenden Codices,[1] deren Herkunft aus der „parva libreria“ und somit aus dem Nachlass Boccaccios durch Übereinstimmung der Schlussworte des vorletzten Blattes mit den Angaben des Goldmannschen Katalogs untrüglich beglaubigt ist: 1) Horaz, Ars poetica, Satiren und Episteln, aus dem XII. Jahrhundert, der heute auf der Laurenziana die No. 5 im Pluteus 34 führt und in der „parva libreria“ der 5. Band des 2. Faches war. 2) Juvenal, Satiren, ebenfalls aus dem XII. Jahrhundert, der in der „parva libreria“ neben dem vorigen seinen Platz hatte und jetzt in der Laurenziana unter der Nummer 39 des Pluteus 34 aufbewahrt wird. 3) Lucanus, Pharsalia, aus der gleichen Zeit, der in dem Katalog der „parva libreria“ als 12. Band des 2. Faches erscheint und nun die Signatur Plut. 35, No. 23 trägt. 4) ein Ovid, De Ponto, aus dem XIII. Jahrhundert, der in der „parva libreria“ als No. 12 zum 3. Fache gehörte und heute der 32. Codex des Plut. 36 ist. In diesen 4 Manuskripten zeigt sich von Boccaccios Hand nirgends auch nur die leiseste Spur. Er scheint es im Gegensatz zu Petrarca nicht geliebt zu haben, am Rande Betrachtungen, Urteile, Parallelstellen und dergleichen zu verzeichnen. Bei No. 3 und 4 ist es der Erwähnung wert, dass sie auf dem hinteren Deckblatt noch die alte Signatur der „parva libreria“, eine römische Ziffer für das Fach, eine arabische für den Platz in demselben, unversehrt und deutlich aufweisen.

Bedeutend höher an Interesse und Wert als die bisher erwähnten stehen nun die folgenden 2 Handschriften. Erstens Statius' Thebais, der heute an 6. Stelle im Plut. 38 liegt und dem 9. Bande des 8. Faches der „parva libreria“ entspricht. Es ist ein wohlerhaltener Pergament-Codex, dessen 176 Blätter bis auf 12 aus dem XI. Jahrhundert stammen; von den später eingefügten aber sind 4 (fol. 43, 100, 111, 169) deshalb besonders kostbar, weil die darauf entfallenden 222 Verse, was niemand bisher beachtet hat, *von Boccaccio selbst geschrieben sind.* Augenscheinlich hat er also dieses Manuskript seiner Zeit in unvollständigem Zustande erworben, ist vielleicht erst nach abgeschlossenem Kaufe zu seinem schmerzlichen Erstaunen der entstellenden Lücken gewahr geworden und hat alsdann nicht eher geruht, als bis er die ersehnte Gelegenheit fand, sie mit Hilfe eines anderen Exemplars auszufüllen. Hat er sich doch gerade in die Thebais mit grosser Liebe versenkt, wie aus zahlreichen Zitaten in seiner Genealogia und vor allem aus seiner Teseide hervorgeht, die sich häufig an das Werk des Statius anlehnt.

Bei diesem Codex sehen wir Boccaccio zum ersten Male an der Arbeit, wenn es auch nur die rein äussere des Abschreibers ist. Spuren seiner geistigen Thätigkeit sind auch hier nicht zu entdecken, denn die interlinearen Glossen verdankt er jedenfalls seiner Vorlage, und der Kommentar am Rande ist der bekannte des Lactantius Placidus. Es kann also dieses nicht das Exemplar der Thebais sein, von dessen Erwerbung uns Boccaccio in einem seiner Jugendbriefe berichtet, denn bei jenem beklagt er gerade, dass er es, weil ohne Glossen, nicht recht verstehen könne. Thatsächlich hat er auch die Thebais doppelt besessen. Den zweiten Codex findet man in dem Katalog der „parva libreria“ an 4. Stelle unter Fach 2 verzeichnet. Auf diesen noch nicht wiederaufgefundenen mag sich Boccaccios Hinweis beziehen.

Das letzte und kostbarste Stück ist ein Apulejus-Codex, der auf der Laurenziana im 54. Plut. die Nummer 32 führt und dem 2. Bande des 6. Faches der „parva libreria“ entspricht. Es ist uns nämlich in ihm — was niemand bisher geahnt zu haben scheint — eine *eigenhändige*

[1] Ausführliche Angaben, sowie eine Erörterung der einschlägigen philologischen Fragen werden im laufenden Jahrgang des Archivs für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen (Westermann, Braunschweig) erscheinen.

Kopie Boccaccios erhalten, die sich von der ersten bis auf die letzte Silbe erstreckt. Um sich hiervon zu überzeugen, genügt es, wie auch bei den eingeflickten Blättern des Statius, einen vergleichenden Blick auf die Schriftzüge (besonders in den grossen Buchstaben) der anerkannten Autographen zu werfen. Es sind dies der Terenz, der Zibaldone und ein Miscellanea latina auf der Laurenziana, sowie der Thomas von Aquinsche Kommentar zur Ethik des Aristoteles auf der Ambrosiana.

Unser neuer Autograph enthält auf 79 zweispaltigen, sorgfältig beschriebenen Pergamentblättern das De Magia, das Metamorphoseon, 4 Bücher Floridorum und zum Schluss das De deo Socratis. Die Überschriften der einzelnen Bücher sind in roter Farbe gegeben. Der Anfangsbuchstabe eines neuen Buches ist jedesmal etwa 6 Zeilen hoch, sauber in blau und rot ausgemalt und geschmückt mit einer Verzierung, die sich in langen Schwänzen meist bis zum unteren Rande windet. Die Buchstaben des Textes selbst sind sehr häufig mit einem gelben Farbentupf ausgefüllt. Die Handschrift ist im Ganzen vortrefflich erhalten, nur an einigen wenigen Stellen sind durch Stocklöcher ein paar Buchstaben ausgefallen. Als Boccaccio das Pergament zum Beschreiben in die Hand nahm, war es hie und da schon brüchig und zur Benutzung zusammengenäht worden, was sich daraus ergiebt, dass an jenen Stellen keinerlei Textverlust eingetreten ist. Desgleichen wies es schon damals 2 oder 3 grössere Löcher auf, an deren Rändern Boccaccio die Worte stets sorgfältig getrennt hat.

Anmerkungen von seiner Hand begegnen wir nicht eben selten auf den ersten 20 Blättern, später aber nur ausnahmsweise einmal. Sie beschränken sich meistens darauf, den Namen der im Text erwähnten Männer am Rande zu verzeichnen. Dann und wann finden wir jedoch auch Gedanken vermerkt, die dem Schreiber beachtenswert erschienen. Nie aber tritt uns eine selbständige Betrachtung, nie ein Ausdruck der Freude, der Bewunderung entgegen. Das ist besonders auffällig bei dem Metamorphoseon, dem goldenen Esel, den Boccaccio sicherlich mit heiterem Behagen und unter voller Würdigung aller Feinheiten des ihm verwandten Geistes mehr als einmal gelesen hat. Ihm verdankt er ja doch zwei seiner ausgelassensten Novellen, und auch das liebliche, ewigjunge Märchen von Amor und Psyche erzählt er ihm ausführlich nach in dem 22. Kapitel des V. Buches seiner Genealogia deorum. —

Damit bin ich am Ende meiner kleinen Entdeckung. Nicht der erträumte Erfolg ist meinen Nachforschungen beschieden gewesen, aber immerhin ist doch der tröstliche Beweis erbracht, dass wir nicht mit Novati unser Herz der Hoffnung zu verschliessen brauchen. Der erste Anstoss ist gegeben. Was die Kräfte des Einzelnen übersteigt, kann das zielbewusste Streben vieler unschwer leisten. Möchte sich daher noch mancher durch den Katalog der „parva libreria“ anregen lassen, an seiner leitenden Hand die Schätze jedweder, auch nicht italienischen Bibliothek auf ihre ehemalige Zugehörigkeit zu Boccaccios Sammlung zu untersuchen! Dann werden allmählich bei geduldiger und sorgsamer Prüfung fraglos nicht wenige, ich denke sogar die meisten der heute verschollenen Bände unverdienter Vergessenheit entrissen werden, und mit ihnen steigt auch ohne jeden Zweifel noch mehr als ein wertvoller Autograph Boccaccios, der ja nach Manettis Zeugnis unzählige eigenhändige Niederschriften hinterlassen, den emsig Suchenden beglückend zu neuem Leben herauf. So schliesse ich in der frohen Zuversicht, dass unsere regsame Zeit an dem grossen Dichter und Gelehrten des XIV. Jahrhunderts das schnöde Unrecht gleichgültiger Geschlechter wieder sühnen wird, und das Bewusstsein, selbst in bescheidenem Masse dazu schon beigetragen zu haben, ist mir für meine Arbeit schöner Lohn.

Der gegenwärtige Stand des Buchgewerbes in Paris und Brüssel.

Von

J. Meier-Graefe in Paris.

I.

Die französische Buchkunst leidet schwer an jenem Zwiespalt, der all den Ländern gefährlich wird, die über eine grosse gewerbliche Vergangenheit und eine revolutionär gesinnte Gegenwart verfügen. Wie in den meisten anderen Ländern ist auch hier die Buchkunst aus dem abgeschlossenen Metier herausgetreten und in die Hände von Künstlern gelangt, die Maler, Zeichner, Bildhauer, aber keine Handwerker sind, also keine Fähigkeiten, die dem Buchgewerbe unmittelbar dienlich werden können, besitzen, sondern für das ihnen vollkommen neue Fach nur Anlagen mitbringen, die unter Umständen für den Schmuck des Buches, also, gewerblich gedacht, für die erst in zweiter Linie kommenden Faktoren verwendbar werden können. Oder es sind Handwerker, die sich künstlerische Allüren geben und genügender ästhetischer Bildung ermangeln. Der grosse Irrtum, zu glauben, dass das Buch nur der künstlerischen Zuthaten wegen da sei, wenn es einen bibliophilen Charakter annehmen soll, ist in Paris mit einer wahren Leidenschaft gross gezüchtet worden. Für das Buch selbst bedeutet das neuere Frankreich unendlich viel weniger als sein Ruf. Weder besitzt es einen eigenen Drucktypenschatz, der sich nur im entferntesten mit dem deutschen oder gar englischen zu messen vermöchte, noch hat es jemals in neuerer Zeit einen individuellen typographischen Textschmuck hervorgebracht. Die Bücher sind ausnahmslos in der „Didot"-Antiqua oder in Elzevir gedruckt; die typographischen Traditionen für die Anordnung des Textes sind höchst primitiv bei den besseren Sachen, deren Textflächen man so neutral wie möglich zu halten sucht; bei den Durchschnittswerken ist davon überhaupt keine Rede; da werden auf einem Titelblatt z. B. ein halbes Dutzend Schriften kunterbunt durcheinander gedruckt, schlimmer als in einer Berliner Vorstadtdruckerei. Das Gewicht liegt einzig und allein auf der Illustration, d. h. auf dem, was man in Frankreich darunter versteht. Dieser Begriff hat sich auch bei uns Deutschen arg verwirrt; in dem Frankreich unseres Jahrhunderts ist er aber überhaupt nicht mehr zu erkennen. So glänzende Illustratoren es besitzt, namentlich besessen hat, nie haben sie sich künstlerisch auch im Kleinen nur annähernd dem Buche so untergeordnet, wie es ihnen im Grösseren, als geistvollen Interpreten des poetischen Gehalts der Werke, gelungen ist. Doré's Übertragung Rabelais'scher Art ist für ihre Fähigkeit, die Idee, die Stimmung, den künstlerischen Charakter eines Werkes wiederzugeben, ein unsterbliches Muster. Für das Buchhandwerk und seine Bedingungen aber bedeuten diese Eigenschaften, so gross sie sind, Abstrakta, die erst dann springenden Wert bekommen, wenn noch etwas hinzukommt, das, künstlerisch unbedeutend, buchgewerblich die Hauptsache bedeutet: die Einsicht, *was* in ein Buch gehört, und *wie* es dazu gehört.

Bei einigen Wenigen hat sich aus der Fülle des rein Künstlerischen auch jenes scheinbar Geringfügige in das Buch selbst hinübergerettet; in ein paar Illustrationen zu Béranger, in Doré's köstlichen Contes Drolatiques von Balzac, bei ein paar anderen; aber es ist zweifelhaft, ob selbst diesen Wenigen je bewusst war, dass sie in diesen vereinzelten Fällen mehr thaten als gewöhnlich. Die überwiegende Mehrzahl der französischen illustrierten Werke des Jahrhunderts sind Bilderbücher, d. h. Konglomerate, an denen Drucker und Künstler gearbeitet haben, ohne mehr als ganz summarische Vorstellungen von einander zu haben. Der Künstler geht wie der Drucker lediglich auf das Manuskript zurück; keinem fällt es ein, auf diesem Wege zum gemeinschaftlichen Ziele dem anderen die Hand zu reichen. Der Drucker bleibt ganz und gar Handwerker, und zwar Handwerker im geringen Sinne, Werkzeug, Druckpresse; dem Künstler fällt es nicht ein, auch nur um ein Haar aus seiner abstrakten Sphäre herauszukommen; er macht Bilder in kleinerem Format, wie er sonst in grösserem malt. Und bestellt werden die

Bücher von Bibliophilen oder deren Vermittlern, die in der Regel keins von beiden sind, weder Kunstfreunde, noch Bibliophilen, sondern — Raritätensammler.

Von dem Umfang des Raritätenluxus, den französische Sammler mit dem Buchwesen treiben, kann man sich in Deutschland schwer eine Vorstellung machen. In der vorjährigen internationalen Bücherausstellung in Bing's Salon L'Art Nouveau füllten allein die Werke, die von berühmten Künstlern mit der Hand in Aquarell oder Federzeichnung illustriert waren, mehrere Säle. Manche dieser Originalillustrationen sind in einfache 3 Fr. 50-Bände auf die engen Ränder gezeichnet. P. Gallimard hat sich in ein einfaches Exemplar der Baudelaire'schen Fleurs du Mal, erste Auflage (Poulet Malassis, 1857), von Rodin Illustrationen mit der Feder zeichnen lassen, die mit zu dem Feinsten gehören, das der berühmte Bildhauer je geschaffen hat. Gallimard ist wohl der interessanteste der vielen Pariser Büchersammler; man darf ihm nachrühmen, dass er in seinen Neigungen das Tüchtige bevorzugt; was er an Originalillustrationen besitzt, gibt allein eine kleine gediegene Übersicht über die moderne Malerei in Frankreich. Nur liefern all diese, wenn auch noch so vortrefflichen, noch so künstlerischen Spielereien keine Beiträge zur Entwickelung der Buchkunst.

Ganz ähnliche Verhältnisse finden wir bei den reproduktiv illustrierten Werken. Als Technik par excellence dafür gilt der Holzschnitt; nicht der wundervolle Schnittcharakter der Alten, dessen starke Linien unzertrennlich mit aller echten Illustrationskunst verbunden bleiben, sondern jene unglückselige moderne „realistische" Technik, die den Übergang zu unseren mechanischen Reproduktionsverfahren bildet. In der Übertragung der Originale ist nichts Besseres denkbar; Bellenger, Beltrand, Florian u. A. dürfen sich als würdige Nachkommen der Holzschneider aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, der Meaulle, Piaud u. s. w., betrachten. Viele von ihnen kommen den besten modernen Amerikanern gleich; wie Leveillé z. B. eine Skulptur wiederzugeben versteht, das ist schlechterdings unerreicht. Nur vermag man eine solche Gravüre ausserhalb des Buches in vernünftigem Format ungleich besser zu geniessen.

Dasselbe lässt sich von den meisten Originalen zu diesen technisch vollendeten Reproduktionen sagen, die im Auftrage der vielen französischen Luxusediteurs — Conquet, Boudet, Rondeau, Mame, Ferrould, Pelletan, Paul & Guillemin, Quentin, Floury u. s. w.— gefertigt worden sind. Vierge, der Meister dieser Kunst, hat sich in Tausenden der entzückendsten Tuschzeichnungen ein unvergängliches Denkmal gesetzt, das gewiss nicht durch die Thatsache geschmälert wird, dass er, der so viele Bücher illustriert hat, für die Buchkunst nicht das mindeste bedeutet. Er verdient keinen Vorwurf dafür, dass andere seiner Kunst eine irrtümliche Verwendung gaben. Zwischen den fast gehauchten Nuancen seiner Töne, seiner Zeichnung, die ohne jede feste Kontur verläuft, und der Drucktype fehlt es an jeder Beziehung. Der Stil, der darin steckt, hat nichts mit dem viel gröberen Stilbegriff zu thun, der im Buch das einzige verwendbare ist, der starke Linien und mehr oder weniger deutlich stilisierte Ornamente verlangt. Wo die Franzosen die starke Linie anwenden, die sich für den alten Holzschnitt eignet, da dient sie mehr oder weniger der Karikatur. Hier liegt zweifellos das glänzendste Feld französischer Illustration — und der französischen Zeichnung überhaupt, weil hier der französische Esprit seine natürlichste Äusserung findet. Was Lautrec, Forain, Renouard, Caran d'Ache und viele andere davon in die Bücher und Zeitungen des modernen Frankreich gestreut haben, verträgt den Vergleich mit den besten Karikaturen, selbst mit denen unseres grossen Busch und Oberländers. Zugleich lässt sich von hier, wie wir später sehen werden, verhältnismässig am leichtesten die Brücke zum Buchmässigen finden.

Aber die Pariser Bibliophilen würden mit Entrüstung die Zumutung, diese Bücher mit zu denen von Liebhaber-Wert zu rechnen, zurückweisen. Dieser Wert beginnt erst da, wo der abstrakt bildmässige Charakter der Illustration gesichert erscheint. Viele Verleger verzichten sogar auf den letzten Rest einer typographischen Seite der Illustration, indem sie diese ganz aus der Textfläche, wo sie wenigstens einer gewissen äusseren Disposition zu genügen hatte, entfernen und sich nur mit Vollbildern begnügen. Dafür wird der ganze Apparat der Originaltechnik aufgeboten, der in unserem Jahrhundert von den Franzosen so glänzend erweitert worden

ist. Dem Holzschnitt gesellt sich die Lithographie bei, die vor hundert Jahren von einem Deutschen entdeckt, aber erst in Paris begriffen wurde, und die im Buche wenigstens nicht unnatürlicher als der gewöhnliche moderne Holzschnitt erscheint. Der Kupferstich wird durch die Radierung erweitert; hier ist der Widerspruch schon gegen das ästhetische Empfinden, denn jede Radierung, zumal die mit scharfen Konturen, muss mechanisch leiden, sobald sie in ein Buch gepresst wird, das im einzelnen Blatt keine Oberfläche duldet. Schreiend wird der Unfug, wenn, wie dies vereinzelt bereits geschehen ist, die neuesten Techniken, Glyptographien, also Reliefs in das Buch eingeführt werden, die von rechtswegen verlangen, dass das Buch an den Stellen, wo die Reliefblätter liegen, immer offen gehalten wird.

Man begegnet solchen Verirrungen auch in anderen Ländern, selbst in Amerika. Dass sie in Frankreich so stark hervortreten, liegt daran, dass nirgends so viel Kapital für rein bibliophile Zwecke vorhanden ist, wie hier. Kein Verleger schreckt vor den ungeheuerlichsten Honoraren an Künstler und Schriftsteller zurück, sobald er seines Publikums sicher ist, und diese Sicherheit bedeutet hier ganz phantastische Begriffe. Aber keinem fällt es ein, sich einmal den Luxus neuer Typen zu leisten, ja noch heute ist es eine Seltenheit, in einem Text, dem die kostbarsten Originalplatten beigefügt sind, die bescheidenste eigene Leiste zu finden. Es fehlt vollkommen an der Grundbedingung der Buchkunst: am individuellen Gefühl für typographische Gestaltung.

Diesen Mangel vermag die Aufwendung grösster Kunst ebenso wenig zu überwinden, wie die kostbarsten Gemälde ein Zimmer wohnlich machen können. Wie man mit den geringsten Mitteln, einzig und allein mit der aparten Zusammenstellung einfacher Farben und Linien, einen Raum herstellen kann, der, sobald es auf das Ensemble ankommt, das prunkvollste Gemach zu schlagen vermag, so steht auch das simpelste englische Buch für zwei oder drei Schillinge höher als irgend eines der berühmten illustrierten livres de bibliophiles, das hunderte kostet, weil das englische nach einem Gesichtspunkt komponiert ist und in der Wahl der Type, der Art und des Formats des Papiers, des an sich vielleicht höchst unbedeutenden Textschmuckes, kurz in allen Details einen einheitlichen künstlerischen Willen verrät. Die Franzosen sehen in dem Buch nie dies Ensemble, sondern verschiedene Einzelheiten, sei es die Illustration oder die Gravüre oder den Einband u. s. w. Jedem ist das Buch seinen Neigungen entsprechend eins der Mittel zu den Zwecken, die er auch auf anderen künstlerischen Gebieten verfolgt, nie ist das Buch der Selbstzweck. Unter diesen Details spielt die glänzendste Rolle der Einband, den Frankreich die letzten Jahrhunderte fast allein für sich in Anspruch nahm, und der in der Pariser Technik bis vor dreissig Jahren von den Bibliophilen der ganzen Welt als unerreichbar gepriesen wurde.

Ein Blick auf die gegenwärtigen Verhältnisse der Pariser Reliure hat aber etwas von dem ungemütlichen Empfinden bei einem rapiden Umzug, wie man ihn heutzutage in grossen Städten bewerkstelligt. Überall stehen ungeordnet durcheinander eigene und fremde Sachen; der frühere Hausherr ist noch nicht ganz heraus, man sieht noch, angedeutet durch alle möglichen halbzerstörten Details, wie früher die Wohnung war; und der neue Herr ist noch nicht darin; von dessen neuem Heim kann man sich noch nicht die leiseste Vorstellung machen; er weiss es selbst noch nicht und sorgt zunächst nur ängstlich dafür, dass alles, was dem Vorgänger gehört, bis auf das kleinste Restchen hinauskommt und alles, was sein eigen ist, herein. Wie er nachher damit fertig wird, ist eine andere Frage.

Auf der einen Seite: eine mächtige, im Absterben begriffene Vergangenheit, auf der anderen: eine aller Pietät baare Jugend, die mit flottem Neuerungssinn voreilig zerstört, ohne etwas Besseres an Stelle des Alten setzen zu können. Kampf giebt es überall in der Kunst. Nirgends aber ist er so schnell und unerbittlich entschieden worden, nirgends verdient der Überwundene mehr Sympathie, nirgends sieht man das Alte mit so grossem Bedauern scheiden, wie hier, und wenn man sich auch sagt, dass einmal geschieden sein muss: das Neue ist deshalb nicht unbedingt willkommen. Man wird schwer einen überzeugenderen Beleg für die alte Wahrheit finden, dass sich jeder Fortschritt aus dem Vorhandenen entwickeln muss, und dass eine Neuerung, die bewusst auf jede Beziehung zum Vorhergehenden verzichtet, der gesundesten

und stärksten Förderungen auf ihrem Wege entbehrt.

Die grossen Zeiten des Grolier, die in unserem Jahrhundert Trautz-Bauzonnet mit seiner glänzenden Suite wieder belebte, sind lange vorüber. Noch lebt der Nachkomme dieser grossen Relieure in Mercier, der treu in der Tradition verharrt und die überlieferten Formen mit der überlieferten Technik à petits fers besser als irgend einer in Europa in Gold prägt. Aber diese Formen, die graziösen Linien Louis XV. und XVI., haben gar zu wenig mehr mit der Gegenwart gemein. Marius Michel, aus alter Relieurfamilie stammend, stellt den bewussten Übergang zur Moderne dar und hält sich im allgemeinen von den tollen Ausschweifungen fern, denen die Jüngeren in Frankreich fast allgemein unterliegen. Ihnen scheint jede klare Vorstellung von dem Wesen ihres Metiers abhanden gekommen zu sein. Viel Geschick und unendliche Mühe im einzelnen werden auch hier verwandt. Aber es fehlt an der Basis, vor allem an Zeichnern, die sich einfach monumental zu äussern vermögen und zugleich wissen, was sich am besten für eine rationelle Technik eignet. Die meisten Binder machen sich selbst die Zeichnungen und betonen dabei nur das, was ihre technischen Spezialitäten zur Geltung bringt, unbekümmert um den gewerblichen Charakter des Einbandes. Die Beziehung zum Buche ist rein litterarischer Art; der Einband, meint man, soll möglichst prägnant den Charakter des Buches verraten; wenn man den Band in die Hand nimmt, soll man schon eine schöne Ahnung von dem bekommen, was darin steht. — Man kann sich leicht vorstellen, zu welchen geschmacklosen Indiskretionen solche Anspielungen ausarten können.

Diesen Zwecken dient jede erdenkliche Technik. Nur die beste der Alten, die Prägetechnik à petits fers, bleibt so gut wie vernachlässigt. Am häufigsten ist Ledermosaikierung, in der neben Marius Michel als der bedeutendste Gruel erscheint, und die von Raporlier, Canape, Meunier und vielen anderen gebraucht und missbraucht wird.

Dann Inkrustationen aller möglichen Materialien, mit denen sich namentlich die Künstler Nancys beschäftigen, Martin, Prouvé, Wiener u. s. w.; sie wenden auch vielerlei Lederskulptur en relief und glatt an, in der sich in Paris Madame Vallgren besonders auszeichnet. Endlich auch hier der unvernünftige Luxus der Originalmalereien, zu denen jeder Sammler den Maler, der ihm behagt, heranzieht, auf Kartonagen, die Carayon am besten herstellt.

Es ist ein buntes Bild, aber keineswegs erquicklich. Man stelle sich Bücher vor, mit schwitzendem Oel bemalt, das an den Fingern haftet, mit scharfen Metallerhöhungen, die sich keiner Bibliothek einfügen, weil sie ihre Nachbarn aufschlitzen würden, mit feinen Reliefs aus empfindlichstem Material, die man kaum zu berühren wagt. Von dem gewerblichen Begriff des Einbandes, d. i. des Schutzdeckels für das Buch, ist dabei so gut wie alles verloren gegangen, denn diese Reliuren bedürfen wieder besonderer Schutzvorrichtungen, die Reliefs und Applikationen verlangen sogar Postamente; auf der letzten Marsfeldausstellung ist einer der Nancyer so weit gegangen, einen Bronzeeinband auszustellen, der mit schweren Ketten wie Prometheus an einen Felsen angeschmiedet war, und zu dessen Gebrauch zunächst die Kraft einiger starken Männer erforderlich gewesen wäre. Aber niemand denkt ja an den Gebrauch dieser Gebrauchsartikel, nie fällt es dem Amateur der Reliure ein, auf etwas anderes als seine Reliure zu achten, ebenso wenig wie sich der Amateur der Gravure im wesentlichen für etwas anderes als sein enges Gebiet interessiert.

Aus dieser Betonung des Einzelnen in rein künstlerischem Sinne entwickelt sich das Kunstgewerbe in Frankreich als ein vollkommenes Abstraktum, als objet d'art, das ernsthafter gewerblicher Beziehungen gänzlich entbehrt, nicht Fisch, nicht Fleisch ist und am richtigsten etwa als eine Nebenerscheinung der bildenden Kunst aufgefasst wird, nicht als ein besonderes Gebiet mit eigenen Gesetzen.

Es hiesse aber den Franzosen Unrecht thun, wollten wir ihnen all die Fehler, an denen ihre Buchkunst krankt, zur Last legen, ohne nach mildernden Umständen zu suchen. Der französische Geschmack manifestiert sich seit Jahrhunderten in so überzeugender Form, dass man schlechterdings vor einem Rätsel zu stehen meint, wenn man die Masse der französischen Luxusbücher betrachtet, denen gerade das in letzter Linie abgeht, was man im übrigen dem französischen Geschmack nachzurühmen gewohnt ist. Das Rätsel erhellt sich, wenn man

die Entwickelung der französischen Kunst in's Auge fasst, also auf die ästhetischen Quellen der angewandten Künste zurückgeht.

Frankreichs Ruhm liegt in jener grossen realistischen Malerei, die für alle Schulen der Welt mehr oder weniger vorbildlich geworden ist, und die der Natur auf all den Wegen, die so mannigfaltig sind, wie der Charakter des beweglichen Volkes, möglichst nahe zu kommen sucht. Ihr Dogma ist frei genug, um die Entwickelung alles dessen zu gestatten, was Frankreich an Geist, Grazie und Sinnenfreude besitzt. Nur in einem Punkt ist es rigorös, muss es sein, um seine Eigentümlichkeit zu behalten. Es konnte nur dadurch zu seiner Macht gelangen, dass es all die Faktoren unterdrückte, die stilbildend wirken und der angewandten Kunst unmittelbar förderlich werden.

Eine Kunst, die wesentlich in Malerei aufgeht, kann füglich nur angewandte Erscheinungen koloristischer Art hervorbringen. Das geschieht in Frankreich in reichstem Masse. Man braucht nur an die Toiletten und die Stoffe überhaupt, im Luxusgewerbe an die glänzende moderne Keramik und die Glaskunst zu denken, um den deutlichen Reflex der grossen französischen Koloristik wiederzufinden. Auch die Linie der flotten Pariser Zeichner taucht in vielerlei Form im Pariser Leben wieder auf. Nur fehlt ganz und gar jede lineare Beziehung dieser Kunst zu all den Dingen, die der Neuzeit in festen Stilformen überliefert worden sind. Zwei Generationen lang blieb diese einschneidende Differenz zwischen der immer reicheren Malerei und dem vollkommen abgestorbenen Gewerbe unbemerkt. Keiner der modernen Sammler fand die Unnatur heraus, in einem Salon Louis XV. oder XVI. die kühnsten Manets, Monets oder Degas zu hängen, die man mit grösster Energie nach hartem erbittertem Kampfe mit der alten Kunsttradition durchgesetzt hatte.

Da wurde eines Tages Japan in Paris entdeckt . . . In den nächsten Wochen gelangt die Sammlung Goncourt unter den Hammer. Bing, dem Freunde der Verstorbenen, ist das schwierige Amt des Experten übertragen worden. Manches Stück wird dabei wieder zu Tage kommen, das mit zu dem ersten gehörte, was die Pariser aus Japan zu sehen bekamen, und dabei wird die ganze Geschichte der merkwürdigen Invasion wieder wach, die in den siebziger Jahren von den Goncourts, ihren Malerfreunden und nicht zuletzt durch Bing hervorgerufen wurde, und die die meisten anderen Länder früher oder später ergriff. Was die moderne Kunst, die reine wie die angewandte, Japan verdankt, darüber liessen sich viele Bücher schreiben. Unter anderem lernte Frankreich an Japan jene Differenz erkennen; es begriff, dass eine künstlerische Kultur erst dann im Vollbesitze ihrer Kraft steht, wenn sie ihre Stärke auf allen Gebieten des menschlichen Milieus gleichmässig erprobt hat.

Die Engländer hatten sich diese Erfahrung bei den alten Florentinern geholt. Mit viel geringerer künstlerischer Subjektivität und ebenso viel geringerer Widerstandskraft begabt, acceptierten sie um so schneller, was sie dort und im Orient fanden. Mit echt moderner Geschwindigkeit blühte in England ein Kunstgewerbe in die Höhe, das, ganz und gar eklektisch, so gut wie gar nicht eigen war, aber dessen fremde Elemente mit so viel Geschmack verwandt schienen, dass es tief in das breite Volk dringen konnte und gar bald anfing, einen gewichtigen Einfluss auf andere Länder auszuüben.

Frankreich wurde von diesem Einfluss, wenn überhaupt davon die Rede sein kann, am spätesten erreicht. In der Internationalen Bücherausstellung in L'Art Nouveau war zum ersten Mal in Paris eine Gelegenheit zum Vergleich geboten. Das gesamte englische Buchgewerbe war in den denkbar besten und typischsten Exemplaren vertreten. Der Eindruck auf die Pariser aber war so gering wie möglich. Die wenigen Verleger, die sich überhaupt zu einem Besuch der Ausstellung aufrafften, kamen nicht im entferntesten auf den Gedanken, dass diese englischen Bücher besser als die ihrigen seien, und die anderen, die zu Hause geblieben waren, hielten sich davon von vornherein überzeugt. — Auf anderen gewerblichen Gebieten ist es wenig anders. Immerhin fängt man auch hier an, zu erkennen, dass die Engländer etwas haben, was Paris nicht besitzt, wenn man auch dies Besitztum nicht für erstrebenswert erachtet. Das letztere ist bis zum gewissen Grade begreiflich. Denn nie würde sich die kräftige Kunst Frankreichs mit der englischen Rolle begnügen, der Interpret älterer oder fremder

Manifestationen zu werden. Wo aber anzugreifen ist, um den greifbaren Vorteilen der Decadenten auf eigenem Wege nahezukommen, das weiss heute noch niemand. Auf Schritt und Tritt ist allen französischen Versuchen, stilisierende Wirkungen zu erzielen, die mächtige Naturtradition im Wege, mit der alles Gute bisher erreicht worden ist. An ihr zu rütteln, heisst etwas Ähnliches, wie auf politischem Gebiet den Gedanken an Elsass-Lothringen zu überwinden. Und selbst, wenn der gute Wille da wäre, bleibt die Aufgabe schwierig. Die Franzosen der ersten Hälfte des Jahrhunderts haben zu heftig gegen die Stilistik, die ihnen in Gestalt des Klassizismus entgegentrat, reagiert, als dass den heute lebenden Nachfolgern, die bis auf jeden Blutstropfen ihre Kinder sind, die Gegenreaktion, die wieder der Stilisierung fähige Linien zu schaffen vermag, leicht werden könnte. Hier kann es sich also, wenn überhaupt, nur um eine Stilisierung handeln, die über alles Vorhergegangene hinausgeht. Darnach wird in Frankreich überall krampfhaft gesucht. Man trachtet mit allen nur möglichen Einfällen nach einem Kompromiss zwischen einem unklaren Stilbegriff und dem schärfsten Realismus. Die Konsequenzen können nicht schlimmer sein, als sie sind. Am erträglichsten ist die Lage da, wo man den Realismus einfach gewähren lässt, wie in der bilderartigen Illustration; geradezu verblüffend geschmacklos wird die Sache, wenn, wie das z. B. viele moderne Binder versuchen, „der Realismus stilisiert wird". Das Paradox sieht geschrieben schon genügend unsinnig aus, in Wirklichkeit ist es schlechterdings unerträglich.

Frankreich wird lange Zeit brauchen, bis es aus diesem Dilemma herauskommt, an dem bis jetzt seine ganzen gewerblichen Versuche scheiterten. Ganz gewiss eignet sich Japan, und zwar nicht das Japan, das die Engländer dem übrigen Europa vermitteln, sondern die Quelle selbst, am besten zum Lehrmeister. Denn hier ist das Problem beinahe gelöst; frei herrscht der überzeugendste Realismus, und zugleich erscheint uns die Handschrift, derer er sich bedient, so markant, dass es nur weniger Accente bedarf, um daraus den Stil abzuleiten, der dem Gewerbe zu dienen vermag. Dass das moderne Japan keinen Stil im Sinne unserer Traditionen besitzt, kann dabei nur als Vorteil gelten. Denn der Stil, der sich mit der französischen Kunst nicht in Widerspruch stellen will — und nur darum kann es sich natürlicherweise handeln — wird sich, wie der japanische, nur in Nuancen äussern. Wie überall wird auch hier die Zeichnung die Trägerin der Bewegung werden, hier zumal, da sich kaum ein prägnanterer Ausdruck für französisches Wesen denken lässt als die Art, wie die französischen Zeichner das Leben und Treiben ihrer Zeitgenossen schildern. Dieser Ausdruck ist so knapp gefasst, so reduziert auf das Äusserste, dass er fast einer Zeichensprache gleichkommt. Felice Vallotton hat ihm bereits eine Art von typographischer Form gegeben. Die Note, die er vertritt, scheint mir die zukunftsicherste für unsere Interessen. Die Deutschen dürfen übrigens den Ruhm in Anspruch nehmen, zur Entwickelung gerade dieser höchst wesentlichen Seite des hochbegabten Künstlers beigetragen zu haben, denn die Bücher, in denen Vallottons Veranlagung für Typographie am überzeugendsten zum Ausdruck kommt, sind deutschen Ursprungs, stammen von einem Deutschen und sind von Deutschen verlegt.

Die wenigen übrigen französischen Buchschmuckversuche neueren Genres, unter denen die Auriols, Bonnards, Grassets, Denis', Jossots, Knowles, Lepères, Ronais' und ähnlicher hervortreten, die Luxusbücher, die Uzanne u. a. für ihre Bibliophilenkreise zusammenstellen, sind ihrer Art nach zu sehr Einzelerscheinungen, als dass sie sich unter einem gemeinsamen Gesichtswinkel betrachten liessen. So viel Gutes in manchen von ihnen enthalten ist, sie können nicht als Repräsentanten der modernen französischen Buchkunst gelten. Von dieser ist zunächst noch keine Rede. — Da die gewerbliche Renaissance in Frankreich vom Buch ausgehen wird, so gewinnt die französische Bibliographie für die Zukunft besondere Bedeutung; bis sie aber die Traditionen unserer Bibliophilen überwindet, wird es noch lange dauern.

Gegenwärtig werden, da, wie wir sahen, eine direkte Verbindung zwischen der modernen realistischen Kunst und dem Gewerbe noch nicht besteht, *die* Völker die Führer im Gewerbe und auch in der Buchkunst sein, die über keine glänzende Kunst, aber über geschärftes Verständnis für moderne Bedürfnisse verfügen, die durch keine glänzende gewerbliche Vergangenheit gehindert werden, vorwärts zu

schauen, und deren künstlerische Ambitionen im Stilistisch-dekorativen verlaufen. Es werden die praktischen Völker sein, die industriellen, deren Sinn dem Abstrakten abgewandt ist, die sich in ihrer konkreten Welt mit der praktisch verwertbaren Kunst zu umgeben wünschen.

Thatsächlich liegt denn auch die Führung im Buchgewerbe, abgesehen von England, das sich niemals ganz von der allzunahen Verwandtschaft mit dem Quattrocento befreien wird, in den Händen von Skandinaviern, Belgiern, Holländern und Amerikanern. Amerika, das kunstgewerblich wohl die grösste Zukunft besitzt, weil sich in ihm alle günstigen Faktoren zu vereinen scheinen, bleibt im Buch auffallend abhängig vom Mutterland. Unter den Skandinaviern herrschen, abgesehen von einzelnen vorzüglichen Typographen, die Binder vor; von der Übermacht der dänischen Einbände konnte man sich wieder einmal auf der Ausstellung der Art Nouveau überzeugen. Die Kollektion, die Hendriksen für diesen Zweck zusammengestellt hatte, schlug selbst die besten englischen Arbeiten. Den Holländern sind in vereinzelten, allerdings höchst überraschenden Fällen gute Bücher und Einbände gelungen (Dijsselhof, Berlage, L. Cachet, van Huytema u. s. w.). Eine moderne weitere Buchkunst aber, die alle Teile des Buches gleichmässig bedenkt, ist bisher nur in einem Lande deutlich bemerkbar, in Belgien.

Schlussartikel folgt.

Kritik.

Supplement to Hain's Repertorium bibliographicum, or Collections towards a new Edition of that Work. In Two Parts. The first containing nearly 7000 Corrections of and Additions to the Collations of Works described or mentioned by Hain: The second, a List with numerous Collations and bibliographical Particulars of nearly 6000 Volumes printed in the fifteenth Century, not referred to by Hain. By *W. A. Copinger*. Part I. London: Henry Sotheran and Co., 1895.

Erst im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts wandte sich das Interesse der Bücherfreunde in grösserem Umfange den Druckwerken des fünfzehnten Jahrhunderts, die man „Wiegendrucke", „Incunabula", nannte, zu, indem man anfing, diese ehrwürdigen Denkmäler der Vergangenheit, die seither ziemlich unbeachtet in dem Staube der Bibliotheken verborgen waren, ohne Rücksicht auf ihren Inhalt, lediglich ihres Alters wegen zu sammeln und in bibliograpischen Werken zu verzeichnen. Bereits die in den Jahren 1719—1741 in 5 Bänden erschienenen „Annales typographici" von *Mich. Maittaire* brachten im I. und IV. Bande eine Menge interessanter Nachrichten nicht nur über die Inkunabeln selbst, sondern auch über deren Drucker, aber das Werk war trotz seiner Indices infolge seiner wenig übersichtlichen Anlage nur sehr schwer zu benutzen, und die von vielen anderen Gelehrten dazu veröffentlichten Supplemente machten die Benutzung nur noch schwieriger und umständlicher. Weit in den Schatten gestellt wurden alle diese Werke durch die 1793—1803 zu Nürnberg in 11 Bänden erschienenen, bis 1536 reichenden „Annales typographici" *G. W. Panzers*, die in Bd. I—III die datierten Drucke bis 1500 alphabetisch nach den Druckorten, in Bd. IV die ohne Druckort, aber mit Jahreszahl erschienenen Drucke chronologisch, die Drucke ohne Ort und Jahr alphabetisch nach den Namen der Verfasser geordnet verzeichnen. Bd. V giebt ein dreifaches Register über die Werke, die Druckorte und die Drucker, Bd. XI ein Supplement zu dem ganzen Werke.

An Panzers Werk schlossen sich andere Arbeiten über Inkunabeln, allgemeine Verzeichnisse wie Monographien von Panzer sowohl wie von anderen Gelehrten in Menge an, aber alle diese Werke konnten auf die Dauer für eingehendere Untersuchungen nicht genügen; es fehlten ihnen vor allem die Angabe der Zeilenteilung und die getreue Wiedergabe der Abkürzungen, die allein es ermöglichen, undatierte Drucke genau zu bestimmen. Erst *Ludwig Hain* lieferte in seinem „Repertorium typographicum," Stuttgart und Paris 1826—38, 2 Teile in 4 Bänden, ein Werk, das für die Inkunabelforschung grundlegend geblieben ist und auch heute noch von niemand, der mit Inkunabeln zu thun hat, entbehrt werden kann. Alphabetisch nach den Verfassern oder den Titeln geordnet, verzeichnet das Repertorium über 16000 Drucke des 15. Jahrhunderts, indem Hain von allen in der unvergleichlich reichen Inkunabel-

seiner dritten Hochzeit starb der König; Marie kehrte an den englischen Hof zurück und nahm das Buch mit. Als sie später, ihrem Herzen folgend, den Herzog von Suffolk heiratete, schenkte sie das Werk als eine lästige Erinnerung an ihre kurze Königswürde ihrem Bruder, Heinrich VIII., eine Thatsache, die durch zwei am Ende des Bandes befindliche Widmungen bestätigt wird. Dort steht nämlich in der Schrift jener Zeit:

Heures données au
Roi d'Angleterre Henri VIII
Par sa soeur, la princesse
Marie, femme de Louis XII
1530

Henrico ejus nom[is] octavo
Anglie et Francie regi
illustrissimo, Maria Franco.
Regina ejus soror serenissima
Hunc librum DD 1530

Heinrich VIII. ist freilich nur in der Einbildung seiner erlauchten Schwester König von Frankreich gewesen; vielleicht sollte der Titel auch eine Schmeichelei bedeuten.

Das Buch selbst ist ein Unikum an Schönheit. Das kleine, zierlich kokette Manuskript besteht aus 95 feinen Pergamentblättern in der Grösse von 13,2 zu 8,9 cm., von denen 21 Vignetten ausserhalb des Textes tragen, während zahlreiche entzückende Figuren in die Schrift eingestreut sind. Die zweite Vignette allein zeigt ein Blumenstück, bei den anderen bedecken je $^3/_4$ der betreffenden Seite die Gebete illustrierende Gruppen von unendlicher Schönheit der Landschaften, Farbe und Charakteristik der wenig über einen Stecknadelkopf grossen Köpfe. Engelgruppen mit Palmenwedeln oder Blütenzweigen schmücken die Säulentafeln unterhalb der Gemälde.

Der Einband besteht aus gelbem, gewaffeltem Saffian; die Decken zeigen reiche Rosetten, rot umsäumt, mit vier roten Punkten in der Mitte. Goldene, rot punktierte Arabesken zieren die Ecken, und rund um den Rand läuft zwischen zwei Doppelfäden eine Rautenverzierung. Der Rücken zeigt reichen Ornamentenschmuck. Schwerer, rotpunktierter, in Felder geteilter Moiré ersetzt das Vorsatzpapier. Der ganze Einband ist im Stil des XVIII. Jahrhunderts gehalten.

Die rote Saffianhülse, in der das Buch steckt, ist eine Arbeit des XIX. Jahrhunderts.

Antiquariatsmarkt.

Einige trefflich wiedergegebene Neudrucke wertvoller alter Werke hat der Verlag von *J. Scheible* in Stuttgart erheblich im Preise herabgesetzt, so dass ihre Anschaffung auch minder Bemittelten möglich ist. Zunächst ein Facsimile des *Enndkrist* nach der auf der Stadtbibliothek in Frankfurt a. M. befindlichen Ausgabe: „Hye hebt sich an von dem Enndkrist ge|nommen vnd getzogen vss vil büchern | wie vnd von wem er geborn soll wer- | drn. Der erst an hab ist wie jacob der | erst patrijarch als er sterben solt, Sin | zwolf sün für sich beruffte vnd in sinen | segen wolt gebe do sagt er sünderlich | dem das jm kunftig wer. Do er kam | an sun der hiess dan, do sprach er diess wert Dan richt sin volck | als ander geschlecht von ierusalem etc." Ohne Ort und Jahr, Kl.-Folio, 40 Seiten mit Holzschnitten. Von dem „Enndkrist" kennt man ausser den drei xylographischen deutschen Ausgaben vier typographische. Die von Hain unter No. 1149 beschriebene, o. O. u. J., 22 Blätter, wurde lange Zeit für die erste typographische gehalten. Der verstorbene Dr. Ernst Kelchner hat nun nachzuweisen verstanden, dass das Frankfurter Exemplar der ersten Ausgabe angehört; seine Ausführungen, die dem Facsimile vorangehen, klingen durchaus überzeugend. Er hält das Exemplar gleichfalls für einen Strassburger Druck aus der Zeit von 1473—76 und führt als wahrscheinliche Drucker Hussner und Beckenhaus an, von denen gemeinsam man nur wenige Drucke kennt. Die Facsimile-Wiedergabe auf starkem Büttenpapier, in nur 200 Exemplaren hergestellt, ist vorzüglich gelungen; es ist die einzige Reproduktion des Originals. Der Preis ist von 18 M. auf 10 M. herabgesetzt worden.

Ein weiterer facsimilierter Neudruck der gleichen Firma ist das *„Symbolum Apostolicum"* oder „das Apostolische Glaubensbekenntniss" mit beigefügtem Texte des Credo. Das einzige bekannte Original-Exemplar, aus dem ehemaligen Kloster Tegernsee stammend, jetzt im Besitze der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, besteht aus 7 Blättern in Kl.-4°, die nur auf einer Seite mit dem Reiber gedruckt und mit den leeren Seiten aufeinandergeklebt sind. Das Ganze zählt 12 Holzschnitte mit zwei oder drei Zeilen textlicher Erläuterungen unter den Bildern. Bei dem vorletzten Bilde ist dem unbekannten Künstler das zweifellose Versehen passiert, den Judas mit dem Zacharias verwechselt zu haben. Selbstverständlich sind bei dem Facsimile die Holzschnitte (in Lithographie) auf einzelnen Blättern wiedergegeben worden. Auch hier ist die Reproduktion zu rühmen, der Preis (4 M.) sehr mässig.

Endlich liegen uns noch aus demselben Verlage Neudrucke zweier interessanter und seltener Jagdbücher vor:

„Waidwerk vnd Federspiel. Von der Häbichen vnnd Falcken natur | art | vnnd eygenthumb | wie man sie berichten | gewehnen | ätzen | vnnd von allen jren Krankheyten soll erledigen | Allen Häbich | vnnd Falcken tregern vast nötig vnnd zu wissen nützlich. Durch Eberhardum Tappium Lunensem, Burger zu Cöln. Zu Strassburgk bey M. Jacob Cammer Lander. Anno MDXLij." Ferner: „Ein sehr artig Büchlein von dem *Weydwerk vnd der Falcknery* von Fr. Pomay. Lyon 1671."

Souchart in seiner „Bibliogr. gén. des ouvrages sur la chasse" (Paris, 1886), einer sonst sehr verdienstlichen Zusammenstellung, kennt das erstgenannte Buch gar nicht. Das Pomay'sche Werkchen ist ein wortgetreuer Abdruck der deutsch-französischen Original-Ausgabe des „Traité de la vénerie et de la fauconnerie", das der Verfasser seinem „Grand dictionnaire royal" (Lyon, Molin, 1671) als Anhang gegeben hatte, und ist mit Holz-

schnittvignetten von Jost Amman geschmückt. Beide Bücher sind sehr hübsch ausgestattet, in Schwabacher Lettern auf holländischem Büttenpapier in einer nur geringen Anzahl von Exemplaren gedruckt; sie eignen sich auch vortrefflich als Geschenke für Jagdfreunde und Jagdliebhaber. (Preis 5 M. und 4 M.) —z.

„Copia der Newen Zeytung auss Presillg Landt“
(wahrscheinlich 1508).
Facsimile des Titelholzschnitts.

In seinem Cataloge 212 macht *Albert Cohn* in Berlin Mitteilung von einem anscheinend ganz unbekannten *Flugblatt*. Es besteht aus drei aneinander gefügten Bogen. Die Überschrift, mit grösster gothischer Missaltype gedruckt, nimmt die ganze Länge der Bogen ein und lautet: „Der dife practica wel recht verflō Der fol fin eigē gewiſſē lō. Richter fin in difer ſper Vñ wol acht han d' rimē ler Dā vint er ī kurtzer friſt. waz tr̄w die welt geneigt iſt.“ Das Flugblatt enthält dreissig numerierte, teils sehr gut gezeichnete, kräftig in Holz geschnittene Bilder, deren jedes von einem dreizeiligen Verse in Typendruck auf einem Spruchzettel begleitet ist. Der Inhalt ist politisch-satirisch, wie dies bei den meisten Flugblättern in der bewegten Zeit vor und während der Reformation der Fall war. No. I, zum Bilde eines Fuchses (oder auch eines Wolfs?) mit einer Glocke im Maul, lautet:

„Den ſtundē rieffer gern hör ich
Wan ich den vñ die ſinen ſich
Gar oft jm lyb ſie fröwē mich“

und No. 30, zum Bilde eines Totenkopfes:

„Sich mēſch was du vff erdē dů̊ſt
Mir glich hibſch du werden mů̊ſt
Schon din arm fel nit verwů̊ſt.“